العمارة المدجنة

المشروع القومي للترجمة



610

تأليف : رفائيل لوبث جوثمان

ترجمة : علي إبراهيم منوفي

مراجعة و تقديم : محمد حمزة الحداد

المشروع القومى للترجمة

العمارة المدجنة

تـألـيــــــف : رفائيل لويث جوثمان

تــــرجـــمـــــة : على إبراهيم منوفى

مراجعة وتقديم : محمد حمزة الحداد

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٣



المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٦١٠
- العمارة المدجنة
- رفائيل لوبث جوثمان
- على إبراهيم منوفى
- محمد حمزة الحداد
- الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة لكتاب :
ARQUITECTURA MUDÉJAR
Rafael López Guzmán

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084.

المحتويات

تقديم 15

مــدخل 23

الباب الأول

التاريخ والعمارة: مناقشات وقضايا أولية

١- الفصل الأول : مفاهيم وتاريخ الفن المدجن 39

١-١- تعريف وإسهامات تاريخية 39

١-٢- تاريخ الفن المدجن فى أمريكا 56

١-٣- الأطروحات الجامعة 71

٢- الفصل الثانى : مراحل التعليم: اللوائح والكتب 91

٢-١- مدخل : اللوائح 91

٢-٢- كيفية عمل الجماعات الحرفية (الطوائف) 93

- الجماعات الحرفية فى شبه جزيرة أيبيريا 93

- الطوائف الأمريكية 102

٢-٣- كتب ومختصرات أعمال النجارة 110

- مختصر نجارة الخشب الأبيض وكتب العريف لدييجو لوبث دى أريناس 112

- فراى أندرس دى سان ميجل وإسهامه النظرى فى نجارة الخشب الأبيض 117

٣- الفصل الثالث : المواد المستخدمة ، والتقنيات والزخرفة 129

٣-١- مدخل 129

٣-٢- الجص 131

٣-٣- الآجر 138

٣-٤- السيراميك 147
٣-٥- الأسقف الخشبية المقبية (الجمالونية) 158
- أصول نجارة الخشب الأبيض 158
- أنماط الأسقف الخشبية المقبية 163
- زخرفة التشبيكة 169
- الزخرف بالألوان 171
٤- الفصل الرابع : الأشكال الحَضرية والأنماط المعمارية 181
٤-١- المدينة المدجنة 181
- السور 183
- مراكز السلطة 187
- الرقعة العمرانية: شبكة الطرق والميادين 188
- الأحياء والأرباض 193
- حارة (حى) المورو 195
- حارات اليهود 195
٤-٢- المسطحات المبنية 205
- المسطحات الدينية 205
- مدخل 205
- أنماط الكنائس 210
- الفراغات المركزية: نموذج "القبة" 232
- المعابد اليهودية 237
- القصور والعمارة المنزلية 242
ملحق : اللوحات والصور 258

الباب الثانى

الفن المدجن فى إسبانيا

١- الفصل الأول : القرن الثانى عشر ....
١-١- مدخل: منذ الاستيلاء على طليطلة حتى موقعة
العقاب 339

١-٢- قشتالة وليون: أولى المشروعات المدجنة 341
١-٣- المنطقة الوسطى فى شبه جزيرة أيبيريا: طليطلة .. 346
- قصور الملك 349
- العمارة المشيدة 351
٢- الفصل الثانى : القرن الثالث عشر 363
٢-١- تكوين النموذج القشتالى 363
- منطقة ساهاجون Sahagon 363
- منطقة تورو Toro 367
- مركز بلدة تيراً دى بيناريس T. de Pinares 371
- التأثيرات الخارجية 374
٢-٢- العمارة الدينية فى منطقة طليطلة 376
٢-٣- أصول الفن المدجن الأرغنى 381
٢-٤- العمارة فى ترويل Teruel 387
٢-٥- الجماعات الحربية فى إقليم إكستريمادورا Extrema-
dura 394
٢-٦- الكنائس ذات العقود الحاجبة (المستعرضة) dia-
fragma والسقف المقبى (الجمالونى) الخشبى فى
شرق الأندلس 396
- جزر البليار 401
٢-٧- منطقة حوض نهر الوادى الكبير 403
- مدخل 403
- قرطبة والتنظيم الكنسى على يد فرناندو الثالث 405
٢-٨- المبانى الملكية 414
- قصر شيقوبية Segovia 414
- قصر ماريًا دى مولينا فى بلد الوليد 416

- الإنشاءات فى لاس أويلجاس دى برغش 417
- قصر ألفونسو العاشر ضمن قصور إشبيلية 419
٣- الفصل الثالث : القرن الرابع عشر 431
٣-١- استمرارية النماذج فى قشتالة وليون 431
٣-٢- العمارة فى طليطلة 434
٣-٣- تجديدات فى الفراغات وعناصر باقية فى أرغن
Aragón 438
٣-٤- عمارة جماعة سانتو سيبولكرو **S. Sepulcro** 443
٣-٥- رعاية السيد/ بدرو لوبث دى لونا وكنيسة "لاسيو"
بسرقسطة........................ 449
٣-٦- أبراج ترويل 451
٣-٧- البؤرة الخاصة بإقليم إكستريمادورا (منطقة
إكستريمادورا) 454
٣-٨- دير جوادالوبى **Guadalupe** (كاثيرس) 457
٣-٩- ملامح النموذج الدينى الأندلسى 461
٣-١٠- إشبيلية وزلزال عام ١٣٥٦م 463
٣-١١- جبال أراثينا **Aracena** (أويلبا) 466
٣-١٢- المصليات الجنائزية الأندلسية (الأضرحة) 468
٣-١٣- جمالية الفن المدجن فى البلاط القشتالى: من
عصر ألفونسو الحادى عشر حتى عصر بدرو الأول. 472
- المنشآت الملكية فى عصر ألفونسو الحادى عشر 472
- مجموعة تورديسياس **Tordesillas** 474
- قصر أستوديا **Astudilla** 479
- قصر الملك بدرو ضمن قصور إشبيلية 481
٣-١٤- قصر الجعفرية بسرقسطة 488
٤- الفصل الرابع : القرن الخامس عشر 499
٤-١- أعمال الخشب فى قشتالة وليون 499

٤-٢- المنشآت المدنية فى الهضبة الشمالية 503
٤-٣- العمارة فى الدائرة الطليطلية 505
٤-٤- توزيع المسطحات وتغير الزخارف فى أرغن 510
٤-٥- رعاية البابا بندكتو الثالث عشر Benedecto XIII .. 514
٤-٦- التطوّر الزخرفى وتراكيب الفن القوطى فى إقليم
إكستريمادورا 515
٤-٧- إقليم الأندلس خلال القرن الخامس عشر 520
- الكاتدرائيات ذات الطابع المدجن: إشبيلية وقرطبة 520
- النموذج الديرى 522
- الأنماط المُسلسلة 523
- المبانى الدينية ذات القباب فى مقصورة الكهنة 525
- الإنشاءات المدنية 528
٤-٨- التدخلات الملكية 529
- إنجازات أسرة ملوك تراستمارا 529
- قصر شيقوبية Segovia 533
- دار الضيافة الملكية فى دير جوادالوبى (كاثيرس) 535
- القصور الملكية فى إشبيلية خلال القرن الخامس عشر 536
- قصر الجعفرية فى عصر الملوك الكاثوليك 537
٥ - **الفصل الخامس** : القرن السادس عشر 541
٥-١- التعديلات وازدهار نجارة الخشب الأبيض فى
قشتالة وليون 541
٥-٢- المشروعات الخاصة بدائرة طليطلة 548
٥-٣- تحديث البناء المدجن فى أرغن 554
٥-٤- ازدهار الفن المدجن فى إكستريمادورا 561
٥-٥- العناصر الزخرفية فى الأسقف البلنسيّة خلال
القرن السادس عشر 567
٥-٦- مرسية خلال القرن السادس عشر 568

٥-٧- الاستمرارية والتوسعات وإعادة البناء فى حوض نهر الوادى الكبير 576
٥-٨- القصور الإشبيلية خلال القرن السادس عشر 584
٥-٩- مملكة غرناطة 587
٥-١٠- نهاية النماذج المدجنة وإعادة استخدام الفراغات الإسلامية 606
- القصور الملكية فى إشبيلية خلال القرن السادس عشر 606
- قصر الحمراء 608
٥-١١- تجربة جزر الكنارى 612
- اللوحات والصور 635

الباب الثالث

الفن المدجن فى أمريكا

١- **الفصل الأول** : مدخل 731
٢- **الفصل الثانى** : المدينة فى أمريكا 743
٢-١- مدينة المكسيك عام ١٦٢٨م 747
٢-٢- مدينة ليما قبل عام ١٦٨٧م 759
٣- **الفصل الثالث** : الكاريبى: حوض البحر المتوسط فى أمريكا 765
٣-١- سانتو دومنجو 766
٣-٢- بويرتوريكو 771
٣-٣- كوبا 773
٣-٤- قرطاجنة الهند الغربية Cartagena de Indias 778
٤ - **الفصل الرابع** : التطور الذى وقع فى إسبانيا الجديدة (المكسيك حاليا) 785
٤-١- السيد/ أنطونيو دى ماندوثا A. de Mendoza والمخطّط الحديث 786
٤-٢- الفراغات والنجارة 788

٤-٣- الكنائس ذات البلاطات الثلاث 790

٤-٤- جواتيمالا 792

٥- الفصل الخامس : بيرو 795

٥-١- قرى الهنود التى أقيمت فى عهد نائب الملك/ توليدو 795

٥-٢- إقليم كوثكو Cuzco 798

٥-٣- الهضبة البيروانية (بيرو) Altiplano 801

٥-٤- مدينة أريكيبا Arequipa ووادى كولكا Colca 806

٥-٥- ليما كعاصمة لنيابة المملكة 808

٦- الفصل السادس : دائرة كيتو 815

٧- الفصل السابع : أعالى دائرة شاركس Charcas (بوليفيا) 821

٨- الفصل الثامن : مملكة غرناطة الجديدة 827

٨-١- عمليات إقامة قرى الهنود 827

٨-٢- الإنشاءات الرئيسية 829

٩- الفصل التاسع : فنزويلا 835

- ختام أو مدخل ثان 839

- اللوحات والصور 845

- المراجع ....



"بين خطوط زرقـاء ، وعلى متن قطار الشـرق
السريع المُتـخَّيل بين إسطنبول وقرطاجنة وجزر
الهند الغربيـة ، وبين حوض البـحر المتـوسط
والكاريبي، وبين إيقـاع الحياة اليومية والحلم..."



تقديم

بعد فتح الأندلس قامت أول دولة عربية إسلامية فى القارة الأوروبية، وهى دولة استمرت قائمة على مدى ثمانية قرون (٩٢ - ٨٩٧ هـ / ٧١١ - ١٤٩٢م).

وأقام الأندلسيون صرح حضارة كان لها بريق خلب ألباب معاصريها وكان لمظاهر المدنية فيها رواء لم يخطئه أحد من جيرانهم.

وإذا كان الاستشراق الأوروبى قد جرى فى مراحله الأولى ـ بدافع العصبيات الدينية والقومية ـ على إنكار فضل الحضارة الإسلامية وتجاهل دور الأندلس التى كانت جسراً أو معبراً رئيسيا عبرت من خلاله الحضارة الإسلامية إلى أوروبا ، إلا أن هذا الأمر وتلك النظرة سرعان ما تغيرت منذ أواخر القرن ١٩م حينما وجد من العلماء المنصفين من تحرروا من تلك العصبيات القديمة وانعكس ذلك على مسيرة البحث العلمى فى إسبانيا أيضا ؛ إذ عاد كثير من علمائها فى أواخر القرن ١٩ ومطلع القرن ٢٠م إلى الاهتمام بالحضارة الأندلسية يبحثونها فى تجرد و نزاهة ثم بشعور من الاعتزاز والتقدير والحب باعتبارها جزءاً من تاريخ إسبانيا وتراثها .

وحسبنا أن نشير إلى جهود كل من: باسكوال دى جايا نجوس، وفرانسسكو كوديرا ، وخوليان ريبيرا، وآسين بالثيوس ، وآنخل غوانزاليز بالنثيا، وإميل غارثيا غوميز، ثم جيل تلاميذ هؤلاء وعددهم اليوم لا يكاد يحيط به الحصر . هذا وقد انتقل تقدير الحضارة الأندلسية من دائرة المشتغلين بالدراسات العربية إلى جمهور الباحثين فى إسبانيا بشكل عام مما يتمثل فى مؤلفات علماء من أمثال منندث بيدال، وأميريكو كاسترو وغيرهما، مما يُعد عملهم نوعا من رد الاعتبار للحضارة بعد قطيعة طويلة.(مكى:١٩٩٩م) .

أما عن التراث الفنى الإسلامى فى الأندلس فقد حظى هو الآخر بدراسات كثيرة ومستفيضة ولاسيما من قبل الإسبان والفرنسيين وغيرهم من العلماء الأوروبيين والأمريكيين ، وقدموا لنا فى هذا المجال أعمالاً لها قيمتها وأصالتها العلمية .

ولا ننسى فى هذا المقام أيضا الإشادة بالمجهودات العربية المحمودة ، والتى بدأت منذ عقد الثلاثينيات من القرن ٢٠م المنصرم ثم أخذت فى التزايد والتضاعف خلال النصف الثانى للقرن نفسه وحتى الآن ، منها أعمال لها قيمتها وأصالتها العلمية كذلك .

وحسبنا أن نشير - من بين هذه الأعمال العلمية - إلى تلك المرتبطة بدراسة الفن المدجن فى إسبانيا والعالم الجديد لصلة ذلك بموضوع الكتاب الذى نقدمه اليوم .

ومن المعروف أن المسلمين الذين كانوا يعيشون فى كنف الممالك المسيحية فى شبه الجزيرة الأيبيرية قبل سقوط غرناطة فى عام ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م قد أطلق عليهم اسم المدجنين (والاسم مشتق من الفعل دجن أى استكان وخضع) وكان هؤلاء المدجنون يؤلفون نسبة كبيرة من مجموع السكان ، وكانوا يعيشون - قبل سقوط غرناطة ٨٩٧ هـ / ١٤٩٢م - فى ظل سياسة معتدلة فيها كثير من التسامح ، ولاسيما أنهم كانوا هم المضطلعين بالحرف والمهن المختلفة ، فكان على أكتافهم يقوم البناء الاقتصادى للبلاد إلى حد بعيد، ولهذا فقد أحسن المسيحيون معاملتهم وعلى أيدى هؤلاء ظهر طراز جديد من الفن ينسب إليهم فعرف بالفن المدجن .

وقد ظهر هذا الطراز أول ما ظهر فى طليطلة ؛ نظرًا لكونها أول المدن والقواعد الأندلسية التى سقطت فى أيدى المسيحيين عام ٤٧٨هـ / ١٠٨٥م ، وكان ذلك بداية حركة الاسترداد **Reconquista** التى قوضت دعائم الإسلام وأزالت سلطان المسلمين عن العديد من المدن والقواعد ومنها وشقة ٤٩٠ هـ/ ١٠٩٦م ، وسرقسطة ٥١٣ هـ / ١١١٨م وتطيلة ٥١٣هـ /١١١٩م ، وطرطوشة ٦٢٢هـ/١٢٢٥م، وقرطبة ٦٣٣هـ/١٢٣٦م ، وبلنسية ٦٣٦هـ/ ١٢٣٨م ، وشاطبة ٦٤٦هـ/١٢٤٨م ،

ومرسية ٦٦٤هـ/١٢٦٦م، وعلى الجملة فقد أتمت قشتاله وأراغون إسقاط كل المناطق الإسلامية فى الغرب والوسط والشرق ولم تبق بأيدى المسلمين إلا مملكة غرناطة التى نهض بلم شعثها محمد بن يوسف بن نصر (ابن الأحمر) الذى أعلن نفسه ملكًا على ما تبقى للمسلمين من أراضى الجنوب وهو ما لم يكن يتجاوز عُشر المساحة التى كانت عليها أراضى المسلمين من قبل ، وقد ظلت هذه المملكة باقية على قيد الحياة ما يربو على قرنين ونصف قرن من الزمان (٦٣٦ ـ ٨٩٧هـ / ١٢٣٨ ـ ١٤٩٢م) وفى التاريخ الأخير ـ أى ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م ـ دارت عليها الدائرة وسقطت هى الأخرى وسقطت غرناطة المعقل الأخير من معاقل الإسلام فى الأندلس وبذلك طويت صفحة من صفحات التاريخ لتبدأ إسبانيا مرحلة جديدة من حياتها .

وعلى ضوء ما تقدم نرى أن المسلمين الذين كانوا يعيشون فى إسبانيا قبل سنة ٨٩٧هـ/١٤٩٢م كانوا ينقسمون إلى قسمين : الأول: يعيش فى مملكة غرناطة المستقلة المسلمة العربية اللسان فى عهد بنى نصر (بنى الأحمر) ، والثانى: مسلمون يعيشون فى كنف ممالك مسيحية شتى يطلق عليهم اسم المدجنين ، وبما أن المدجنين كانوا يعيشون داخل المجتمعات المسيحية فقد كانوا بالطبع جزءًا من النسيج الذى يكوِّن تاريخ الدول المسيحية ، وكان غيابهم عن المسرح السياسى دليلاً صامتًا على موقف التسامح منهم . وقد كانوا عمومًا رعايا وأتباعًا مطيعين وموضع تقدير بهذا المعنى . (هارفى ـ ١٩٩٩م) . ورغم ذلك فإن طرازهم الفنى لا يمكن إنكاره أو إهماله أو تجاهله إذ لا تزال توجد نماذج رائحة فى العديد من المدن الإسبانية ـ سواء السابق الإشارة إليها أو فى غيرها ـ ولذلك حظى هذا الطراز الفنى بدراسات كثيرة ومستفيضة سواء من حيث نشأته أو من حيث مراحل تطوره وانتشاره حتى خارج إسبانيا نفسها سواء فى أوروبا أو فى العالم الجديد .

وقد بدأت هذه الدراسات بصفة عامة منذ أواخر عقد الستينات من القرن ١٩م المنصرم وبالتحديد فى ١٩ يونيه ١٨٥٩م عندما ألقى خوسيه أمادور دى لوس ريوس

خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية بسان فرناندو، ويحمل هذا الخطاب خطوطًا للبحث استمر عليها الباحثون فيما بعد على حد قول جوثمان نفسه.

وأعقب ذلك الخطاب العديد من المناقشات التاريخية والمتناقضات المتعلقة بالفن المدجن سواء من خلال الأكاديمية الملكية أو من خلال الكتب والمقالات الصحفية التى صدرت خلال النصف الثانى فى القرن ١٩م.

ومع مطلع القرن العشرين المنصرم توالت الدراسات حول الفن المدجن سواء ضمن الدراسات العامة المتعلقة بدراسة تاريخ العمارة المسيحية الإسبانية خلال العصور الوسطى أو تاريخ العمارة والفنون الإسلامية فى الأندلس خلال الفترة ذاتها كما هو الحال فى أعمال كل من لامبريث آى روميا (١٩٠٩م)، وأندرس دى لاكالثادا (١٩٣٣م)، والماركيز لوثويا (١٩٣٤م)، والأعمال المعروفة لكل من مانويل جومث مورينو، وإيلى لامبير ، وليو بولد تورس بالباس وغيرهم .

أو ضمن دراسات متخصصة حول الفن المدجن عامة أو عن الفن المدجن فى أى من المدن الإسبانية خاصة، ومن هذه وتلك : تلك الدراسة الرائدة القيمة للسيد / مانويل جومث مورينو عن : الفن المدجن فى طليطلة ـ مدريد (١٩١٦م) ، والتى لا يزال الكثير من الدارسين يسير على نهج المراحل التى انتهى إليها مورينو حتى اليوم ، ولاسيما تلك الدراسات ذات الانتشار الواسع على حد قول جوثمان نفسه .

ومن الدراسات التالية حسبنا أن نشير إلى أعمال وإسهامات كل من : إيلى لامبير (١٩٢٥م ـ ١٩٣٣م) ، وهنرى تراس (١٩٣٢م – ١٩٧٠م) ، وليوبولد تورس بالباس (١٩٥٢م ، ١٩٥٣م، ١٩٨٣م)، وباسيليو بابون مالدونادو (١٩٧٣م، ١٩٩٧م، ١٩٧٨م، ١٩٨١م ، ١٩٨٢م، ١٩٨٤ م ، ١٩٨٦م، ١٩٨٩م، ١٩٩٠م، ١٩٩٦م) وغالبيتها تتركز حول الفن المدجن فى طليطلة والمناطق التابعة لها .

وأعمال كورتنس عن مرسية ، وأغسطين سان ميجل عن أرغن وكارمن فراجا ورفائيل جومث ومور اليس عن جنوب الأندلس ورفائيل لوبث جوثمان عن الأندلس الشرقية وأنجولو عن المدجن فى إشبيلية ، وجالياى عن المدجن فى أرجن ، وأعمال

مارتينيز كابيرو (١٩٨٠م ، ١٩٨٢ ، ١٩٩٠م) وماريا تيريزا إيجيرا (١٩٨٤م ، ١٩٨٧م ، ١٩٩٣م ، ١٩٩٥م ، ١٩٩٦م،) وكلارا دلجادو باليرو (١٩٨٧م ، ١٩٩٣م ، ١٩٩٥م) وكونثبثيون آباد كاسترو (١٩٩١م) ورفائيل لوبث جوثمان (٢٠٠٠م) ، وهناك رسالة دكتوراه حول إشكالية الفن المدجن (جامعة غرناطة (١٩٩٨م) لـ : إيلينا ديث خورخى .

أما عن الدراسات المتعلقة بالفن المدجن فى أمريكا فقد بدأت قبل منتصف القرن العشرين المنصرم، وحسبنا أن نشير إلى أعمال كل من : أنجولو دييجو (عن الأسلوب المدجن فى العمارة المكسيكية ـ مجلة أرس إسلاميكا ـ ١٩٣٥م، وبحثه الآخر مع إنريكى ماركو وماريو بوتشيانو عن تاريخ الفن الإسبانو الأمريكى، عام ١٩٤٥م) ومانويل توسنت (عن: الفن المدجن فى أمريكا ـ عام ١٩٤٦م، والفن الاستعمارى فى المكسيك، عام ١٩٤٨م) وبابلوث دى جانتى (عن العمارة المكسيكية خلال القرن السادس عشر، عام ١٩٤٧م)، ومنذ الستينيات من القرن العشرين المنصرم أخذت الأبحاث والدراسات فى التزايد والتضاعف وكلها تدور حول الفن المدجن بصفة عامة والأسقف الخشبية المدجنة بصفة خاصة فى العديد من المدن والأقاليم فى فنزويلا، وكولومبيا، وشيلى، وكوبا، والمكسيك، وليما، وجواتيمالا، وكوثكو، وكيتو، وبوليفيا وغير ذلك.

وعلى الجملة فإن الدراسات المتعلقة بالفن المدجن كثيرة ومتعددة ويكفى مراجعة فهرست العمارة والأسقف المدجنة ١٨٥٧ ـ ١٩٩١م الذى أعده أناريبس باثيوس للتأكد من ذلك. كذلك ساهمت العديد من الندوات والمؤتمرات الدولية التى عقدت عن الفن المدجن ابتداءً من عام ١٩٧٥م فى مدينة ترويل (تروال) فى إثراء الدراسات المتعلقة بهذا الطراز الفنى الذى أصبح جزءًا من الثقافة الناطقة بالإسبانية بغض النظر عن جذوره السلالية أو الدينية أو الجغرافية، أو بمعنى آخر فقد أضحى الفن المدجن سمة لكل ما هو إسبانى وللروح الوطنية بغض النظر عن السمة التاريخية؛ ولذلك نجد فى إسبانيا نفسها، فى السنوات الأخيرة، الكثير من العناية والاهتمام بالآثار والفنون المدجّنة، بل ويتفاخر السكان المحليون بما ورثوه من ماضيهم. كما يدعو البعض إلى إقامة معرض جوّال دولى كبير يعرض فن المدجنين وعمارتهم ويسترعى الانتباه إلى بعض هذه الروائع المنسيّة فى العالم خارج إسبانيا. (هارفى ـ ١٩٩٩م).

وبعد،، فإن الكتاب الذى نقدمه اليوم للناطقين بلغة الضاد ـ سواء من المتخصصين أو من القراء ـ إنما يعد من أحدث الكتب التى صدرت عن الفن المدجن وموضوعه هو " العمارة المدجنة " وقد نشر فى مدريد عام ٢٠٠٠م، ومؤلفه هو رفائيل لوبث جوثمان، ويعد من أبرز المتخصصين فى الآونة الأخيرة فى دراسات الفن المدجن سواء فى إسبانيا أو فى أمريكا، وكانت أطروحته للدكتوراة عن الفن المدجن ثم شارك البروفسور كويار فى إعداد بعض الأبحاث والدراسات حول ذات الموضوع، ومن بحوثه المهمة تلك الدراسة التى قدمها فى المؤتمر الدولى حول العلاقات بين إقليم الأندلس وأمريكا (إشبيلية عام ١٩٩٠)، كما ساهم مع آخرين فى إعداد دراسة حول العمارة والنجارة المدجنتين فى إسبانيا الجديدة عام ١٩٢٢م وقد سبق أن أشرنا أيضا إلى دراساته وبحوثه حول الأندلس الشرقية.

والحق إن هذه الدراسة تعد من الدراسات التحليلية المتعمقة المطولة، ومثل هذا النوع من الدراسات لا يستطيع أى باحث أن يقدم عليها إلا بعد أن يكون ملمًا بكافة جوانب الموضوع ومفرداته المختلفة فضلا عن المقدرة الذاتية فى الطرح والمعالجة والأسلوب، وهو الذى كان جوثمان أهلاً له كما سيلاحظ ذلك ويدركه كل من سيقرأ هذا الكتاب ويقلب صفحاته الكثيرة.

ويشتمل هذا الكتاب المهم على ثلاثة أبواب وخاتمة، والباب الأول خصصه لدراسة عدد من المناقشات والقضايا الأولية المتعلقة بتاريخ الفن والعمارة المدجنة وينقسم هذا الباب إلى أربعة فصول ، الأول: مفاهيم وتاريخ الفن المدجن، والثانى: مراحل التعلم: "اللوائح والكتب"، والثالث: المواد المستخدمة والتقنيات والزخرفة، والرابع: الأشكال الحضرية والأنماط المعمارية.

والباب الثانى خصصه لدراسة الفن المدجن فى إسبانيا، وينقسم هذا الباب إلى خمسة فصول يتناول كل فصل منها الفن والعمارة المدجنة خلال قرن من القرون الخمسة التى ساد فيها هذا الطراز وانتشر فى إسبانيا، وعلى ذلك فالفصل الأول يتناول القرن الثانى عشر، والثانى يتناول القرن الثالث عشر، والثالث يتناول القرن الرابع عشر، والرابع يتناول القرن الخامس عشر والخامس يتناول القرن السادس عشر.

أما الباب الثالث فقد خصصه للفن المدجن فى أمريكا، وينقسم هذا الباب إلى تسعة فصول، الفصل الأول منها: بمثابة مدخل تاريخى لموضوع الباب، والثانى: عن المدينة فى أمريكا، والثالث : عن الكاريبى: حوض البحر المتوسط فى أمريكا، والرابع: عن التطور الذى وقع فى إسبانيا الجديدة (المكسيك حاليًا)، والخامس : عن بيرو، والسادس: عن دائرة كيتو، والسابع : عن أعالى دائرة شاركس (بوليفيا)، والثامن: عن مملكة غرناطة الجديدة، والتاسع: عن فنزويلا.

أما الخاتمة فقد أفردها لعرض وجهة نظره بعد تلك الدراسة المطولة فى عالم العمارة المدجنة والتى تناول من خلالها بعض الجوانب التاريخية المهمة، كما قدم بعض التساؤلات والشكوك التى لا تزال بحاجة إلى إجابات شافية، ولذلك فقد اعتبر هذه الخاتمة أنها بمثابة مدخلٍ جديدٍ أو ثانٍ للموضوع وليست خلاصة له، ومن ذلك - على سبيل المثال - أن الفن المدجن فى البرتغال يعتبر فصلاً ناقصًا فى هذه الدراسة، ومنها ما يتعلق بالمقولة القائلة بأن العمارة المدجنة " مجهولة المؤلف " تلك المقولة التى لا تزال بحاجة إلى البحث والتقصى وغير ذلك من الموضوعات التى تتطلب المزيد والمزيد من الدراسة والحل.

ومهما يكن من أمر نجح جوثمان من خلال هذه الدراسة التحليلية المطولة فى رسم الملامح العامة للفن والعمارة المدجنة ككل متجانس (فى إطار التنوع)، كما أنه يفتح الباب على مصراعيه للمزيد من الدراسات والبحوث حول بعض القضايا ببعض جوانب هذا الموضوع وعناصره ومفرداته المختلفة، وهو الأمر الذى نتمنى أن يلقى صدى واسعا لدى الكثير من الباحثين العرب عامة والمصريين خاصة فيولون وجوههم شطر هذا النوع من الدراسات الجديدة المفيدة والممتعة فى ذات الوقت.

هذا وقد روعى أن تكون الترجمة مطابقة للأصل، ومحققة لجميع المعانى والأفكار التى ضمنها المؤلف فقرات كتابه، ولم نشأ أن نثقل الكتاب بالهوامش، واكتفينا بمقابلة التواريخ الميلادية بالتواريخ الهجرية ولا سيما فيما يتعلق بالأحداث المرتبطة بالتاريخ الأندلسى، فضلا عن بعض إيضاحات وضعت بين قوسين فى المتن نفسه.

والحق أن ظهور هذا الكتاب باللغة العربية فى الثوب الذى أراده المؤلف هو عمل علمى غير مسبوق ولا يسعنى سوى أن أهنئ أخى وصديقى الجليل/ د. على إبراهيم على منوفى أستاذ اللغة الإسبانية بجامعتى الأزهر الشريف والملك سعود على إنجازه مثل هذا العمل العلمى الذى سيضاف إلى قائمة إنجازاته العلمية ورصيده الهائل والمتميز فى حقل الترجمة الأدبية والتاريخية والآثارية. وسوف يكون ظهور هذا الكتاب حافزًا للمشتغلين بالآثار والفنون الإسلامية عامة والمتخصصين فى آثار وفنون الغرب الإسلامى خاصة على نشر بحوثهم، وتنشيط الحركة العلمية وفتح أبواب جديدة للدراسة والبحث فى هذا المجال، فضلا عن مجال دراسة المصطلحات الفنية للعمارة والفنون الإسلامية وهو لا يزال مجالاً بكرًا إذ لا تزال البحوث فيه فى بدايتها كما أنه يحتاج إلى فريق عمل من المتخصصين حتى يمكن وضع المرادف والمقابل العربى المناسب للفظة الأجنبية عامة والإسبانية خاصة، وهذا هو الغرض الذى نرمى إليه وننشده.

وقبل أن أضع القلم فإنى أكرر ثانية التهنئة للدكتور/ على منوفى على هذا المجهود الفائق، وسوف تشهد الأعوام القليلة المقبلة – بمشيئة الله تعالى ـ مزيدا من التعاون المثمر بيننا من أجل إخراج المكتبة الأندلسية المصرية فى كل ما يتعلق بمجالات الآثار والحضارة الإسلامية فى الأندلس وتأثيراتها المختلفة.

والله يوفقنا جميعًا إلى ما فيه الخير لنا ولأمتنا الإسلامية التى كانت ولا تزال وستظل خير أمة أخرجت للناس.

دكتور/ محمد حمزة إسماعيل الحداد

أستاذ العمارة والآثار الإسلامية

كلية الآثار ـ جامعة القاهرة.

مدخل

ربّما كانت مهمة إعداد بحث عن العمارة المدجّنة فى كل من إسبانيا وأمريكا جهدا طموحا بما يزيد عن الحد، ومردّ هذا هو الوفرة الهائلة فى المراجع وتنوع مناهج العمل ووجود نقاط مهمة لم يتم بحثها بعد ، أضف إلى ذلك أن هذا الجهد الشامل ، غير المسبوق إلا بقليل ، لم يكن يحظى بقبول النقاد، إذ إن هذا النوع من الجهود يتحوّل فى نظر البروفسور جونثالو بورّاس G.Borrás "إلى الهدف الأمثل لمدفعيّة المتخصصين" [1] . ومع هذا فمن الأمور المعروفة أن الإيضاح ، أو محاولة رسم صورة شاملة ، أمر مطلوب مع ما فى ذلك من نواحى القصور ، ويلحّ عليه المجتمع العلمى المتخصص فى الفن المدجّن ؛ ومن هنا كانت مجازفتى التى ساندها الكثير من الزملاء والأصدقاء حيث آمل أن يروا تطلعاتهم وقد تحققت عندما يقرأون الصفحات التالية .

ومما لا شك فيه أن الظروف التاريخية التى تلاقت خلال العصر الوسيط المتأخر فى إسبانيا قد جعلت هذه الفترة من أهم الفترات التاريخية ، فابتداءً من القرن الحادى عشر (وخاصة بعد غزو طليطلة ١٠٨٥م ، ووشقة Huesca ١٠٩٦م) نجد أن السيطرة على الأراضى الإسلامية التى قامت بها الممالك المسيحية لم تتم بشكل حصرى بل إن الملوك عندما وجدوا قلة فى تعداد السكّان أفادوا من اللوائح المطبقة على اليهود والمستعربين لتندرج كذلك على المسلمين [2] ، واعتبارًا من ذلك الوقت كان بإمكان المسلمين واليهود البقاء على تلك الأراضى مع احتفاظهم بأملاكهم وممارسة شعائرهم وهويتهم الثقافية ، وأصبحوا تابعين بشكل مباشر للملك شريطة أن يدفعوا مجموعة من الضرائب الخاصة.

وكان من نتائج هذا الموقف التاريخى وجود واحد من الاتجاهات البحثية المثمرة والمتعلقة بالعصر الوسيط المتأخر وبداية العصر الحديث ، إذ يمكننا تحديد فترتين : أولاهما : العمارة المدجنة حتى صدور مرسوم ضرورة اعتناق المسيحية عام ١٥٠٢م {٨٠٩ هـ } فى قشتالة ، وعام ١٥٢٦م {٩٣٣هـ} فى أرجن Aragón ؛ أما الثانية فهى الموريسكية التى استمرت حتى طُرِدَ هؤلاء من ممالك إسبانيا (١٦٠٩ ـ ١٦١٤م) {١٠١٨ ـ ١٠٢٣هـ } [٣] .

ومن البديهى أن يؤدى الموقف التعايشى الذى نشأ مع بداية القرن الحادى عشر إلى خلق إمكانيات، لم تكن متاحة قبل ذلك، للاتصالات الثقافية التى سنرى ملامحها (فى مجتمع يعيش حالة توسّع اقتصادى) فيما نطلق عليه الفن المدجّن (بغض النظر عن المضمون السلالى والدينى للمصطلح). وحتى نفهمه لا بد أن نضع فى الاعتبار العناصر المحلية الموروثة الناجمة فى المدن التى تم غزوها، وهذا ما نراه فى حالة الميراث الإسلامى فى طليطلة حيث أُعيد تحديد ملامحه بعد الاستيلاء على المدينة ، أو حالة الجعفرية بسرقسطة Zaragoza والتى ستُعدّ دومًا النموذج الأمثل لعملية تطور الفن المدجن فى أرجن ، ومع هذا فهناك تأثيرات أخرى ممكنة ذات طبيعة خارجية وعلينا أن ندرسها وهى تلك المتمثلة فى تيارات للهجرة محددة المسارات .

عاش المستعربون Mozarabes فى الأراضى الخاضعة للحكم الإسلامى دون التعرض لمشاكل كثيرة وقد تمثلوا الثقافة الإسلامية ، وقد جاء هذا خلال السيادة السياسية لقرطبة وحتى بداية عصر ملوك الطوائف ، إلا أن هذا التعايش السلمى شهد تغيرًا واضحا مع قدوم المرابطين، ومن المؤكد أيضا أن هذا التغيير فى المواقف كان مرتبطا فى الوقت ذاته بما عليه الممالك المسيحية ، ففى عام ١٠٩٤م {٤٧٨ هـ} أغار ألفونسو السادس على وادى آش Guadix (إقليم غرناطة) وحمل معه إلى طليطلة عددا من الأسر الريفية (من المحتمل أن تكون من المستعربين) ، غير أن ألفونسو الأول ملك أرجن كان أكثر جسارة، فقد تمكن فى عام ١١٢٥م من الإغارة على بلاد الأندلس حيث دخل إليها عن طريق بلاد بلنسية Valencia وجاب كافة أرجاء القطاع الشرقى لهذا الإقليم (مالقة، وقرطبة، وغرناطة) دون أن يجد مقاومة سواء من

السكان أو من الحاميات الحربية القليلة العدد ، وعاد وقد حمل معه عشرة آلاف مستعربًا وهيأ لهم إقامة أسفل إقليم أرجن Bajo Aragón ، ولم يكن لهذا الأمر أن يتحقق دون المساعدة الهامة التي قدمها المستعربون (وخاصة فيما يتعلق بتزويده بالمعلومات والمؤن) . وتمثلت عقوبة هذه الغارة في طرد آلاف المستعربين وتوجههم نحو مدن في المغرب مثل مكناس أو سلا Salé . أما هؤلاء الذين بقوا على أرض الأندلس فقد أخذوا يهاجرون رويدا رويدا إلى الممالك المسيحية ، وازدادت هذه الهجرات حدة مع تشددّ الموحدين ، ونزيد على هذا مشيرين إلى أن المستعربين الذين طردهم المرابطون حصلوا على حق العودة إلى شبه جزيرة أيبيريا ، وهذا ما نجده في "حوليات الملك ألفونسو السابع ": " .. وفي تلك الآونة قام الآلاف من الفرسان والراجلين المسيحيين ومعهم الأسقف وعدد كبير من الكهنة بمغادرة مملكة علي وابنه تاشفين Taxufin وعبروا البحر واستقروا في طليطلة ..." (٤) وهذه موجة جديدة من الهجرة المتجهة إلى الأراضي المسيحية والقادمة من المراكز الحضرّية الهامة في المغرب.

غير أن هذه الهجرات على الأراضي المسيحية لم تقتصر على المستعربين فقط فأحيانا ما أدت ظروف الغزو - وخاصة أسفل حوض نهر الوادي الكبير - إلى هجرة المسلمين نحو أراضٍ كانت لا تزال تابعة حتى ذلك الحين للمسلمين والمملكة الناصرية. وأحيانا أخرى - مثلما حدث في حالة بلدة أوبيدا {أبدة} úbeda - تم توزيع ما لا يقل عن مائة ألف فردًا بين ممالك الشمال (٥) . وقبل ذلك أدت الظروف المعيشية الصعبة في طليطلة القرن الثاني عشر إلى انتقال السكان المدجنين شمال المنطقة الوسطى Sis-tema Central ونحو الأراضي الإسلامية الواقعة في الجنوب أو نحو المناطق الواقعة شرق قشتالة وجنوبها وهنا نجد أن تطبيق "عُرْف قونقة " Fuero de Cuenca جعل من وجود هذه الأقليات أمرًا ممكنًا (٦) . كما يجب أن نشير أيضا إلى الوثيقة الصادرة عن الملك بدرو الثالث ، ملك أرجن ، عام ١٢٨٥م حيث يتمتع السكان المسلمون الذين قاموا بالاستيطان هناك ببعض المزايا الاقتصادية وشكلوا تجمّعات سكانية منها " مورو ترويل {تروال} Teruel (٧) .

ومن المؤكد أن تنقلات سكان ينتسبون إلى أديان مختلفة وثقافات متنوعة تحمل في طيّاتها مشارب فنية معاصرة للّحظة التاريخية وتسهم بدرجة ما في إذكاء الحركة الفنية في الأراضي التي تحلّ بها. وعلى ذلك فهذه ظاهرة جديرة بالدراسة والتمحيص.

أضف إلى ما سبق أن العمارة الإسلامية القائمة هناك سوف تلعب دورا هاما كنموذج وخاصة بعد غزوحوض نهر الوادي الكبير وبعض المدن الهامة مثل قرطبة أو إشبيلية ، *ولم يقتصر الأمر في ذلك على العمارة الضخمة بل امتد إلى العمارة* المدنية مثل البيوت التي أخذ أفراد من المسيحيين يسكنون فيها. كما أن المملكة الناصرية في غرناطة سوف تظل مصدرا دائما للتيارات الثقافية المكثفة والقائمة على أساس الاتصالات السياسية والوديّة مع بعض الملوك. ومن أمثلة هذه الاتصالات ما حدث في عهد بدرو الأول والتلازم القائم بين قصره الإشبيلي وسبِاع قصر الحمراء.

وعندما زالت آخر الممالك الإسلامية في شبه جزيرة أيبيريا مع غزو غرناطة نجد أن هذا الفن الشمولي الذي نطلق عليه " الفن المدجّن " أصبح شائعا بغض النظر عن جذوره السلالية أو الدينية أو الجغرافية وأصبح جزءا من الثقافة الناطقة بالإسبانية Hispana . ومن هنا نجده مُستخدما في إعادة تحديد الجغرافيا التي كانت تابعة للمملكة الناصرية ، كما أصبح النموذج الذي تم تصديره عند القيام بالغزوات الخارجية والتي تمثلت أولاها في جزر الكناري ثم أعقبتها أمريكا بعد ذلك. غير أنه يجب ألا ننسى أن الأسلوب المدجن الهام الذي تطوّر في غرناطة القرن السادس عشر كان موازيا ، سواء في المرحلة الزمنية أو الشكل الفني ، للخبرات التي تعيشها جزر الكناري ويعيشها العالم الجديد (الأمريكتان) .

وعلينا أن نفهم لفظة " مدجن " في هذا السياق فهي كلمة عربية تعني: أذعن لـ ، ودافع الجزية " أي الذي لم يهاجر "، " والذي يُسمَح له بالبقاء ". وإذا ما وجدنا هذا المصطلح على المستوى التاريخي منذ " حوليات الملوك الكاثوليك " لإيرنانو دل بولجار Hernando del Pulgar (٨) فإن استخدامه، من حيث التأريخ ، حديث العهد حيث بدأت الإشارة إليه كاسم يطلق على إنتاج فني محدّد اعتبارا من القرن التاسع عشر.

ولقد أشار فرناندو مارياس **Fernando Marías** فى معرض حديثه عن الكاتدرائيات الإسبانية والأمريكية إلى أن التصنيف الأسلوبى (القوطى، وعصر النهضة، والمدجّن والبلاتيرى (*) والمانرزم (**) وكذلك الباروك (***) ربما كان غير مفهوم على الإطلاق لدى من أنتجوا هذه الفنون فى ذلك العصر ؛ ومن هنا فإننا نسير على نفس النهج الذى سار عليه مارياس " ... فى محاولة استعادة المصطلحات التاريخية من خلال الوثائق والنصوص التى ترجع إلى تلك الفترة وخاصة الإسبانية منها مثل: قشتالى (وكذلك موريسكى فى سياقات أخرى مثل الأندلسية) حيث يظهر ما نطلق عليه مدجن ، و"حديث" بالنسبة للعمارة القوطية ، " وعلى الطريقة الرومانية " بالنسبة لأسلوب عصر النهضة .." (٩) .

ويقودنا هذا البحث عن الواقع التاريخى إلى التأكد من مفهوم ما أخذنا نطلق عليه " الفن المدجن" فى تقابل مع توجهات فنية أخرى فى ذلك العصر. فعندما يشير النص الذى كتبه الكونت تنديّا - **Tendilla** الذى يرجع لعام ١٥٠٥م – إلى بناء قبر الكاردينال مندوثا **Mendoza** فى إشبيلية نجده يقول : " لقد رغبت فى عدم خلط هذا العمل بأى عمل فرنسى أو ألمانى أو موريسكى وأكدّت على أنه يجب أن يكون رومانيا.." (١٠) وهذا يبرهن على صحة الخيار الجمالى الذى اتبعناه فى هذا البحث والذى كان هناك وعى به فى تلك الفترة رغم أن المصطلح المستخدم هو " الموريسكى ".

ويسهم دومنجث بيريلا **Dominguez Perela** فى إضفاء المزيد من الإيضاحات بهذا الشأن بقوله: " لا يجب أن تلقى المناقشات المتعلقة بلفظة مدجن واستخداماتها ، الخاصة بتحديد أسلوب فنى معين ، بظلالها على واقع وجود سلسلة من العناصر التى تحدد – على الأقل – وجود نوع من الاستعداد الثقافى أو التراثى عند إنشاء مبنى ما.

(*) أسلوب زخرفى ظهر فى إسبانيا القرن السادس عشر، حيث جمع بين العناصر الكلاسيكية والعناصر المدجنة. (المترجم)

(**) هو أسلوب فنى انتقالى بين عصر النهضة والباروك ، وقد ظهر فى إيطاليا حوالى ١٥٢٠م، ويتسم بالجمع بين المتناقضات . (المترجم)

(***) أسلوب يتسم بالعناية بالعناصر، وبذلك يكون نقيضا للأسلوب الكلاسيكى الذى يعنى بالجمال الهادئ. (المترجم)

ويلاحظ أنه فيما يتعلق بوضع ملامح أسلوبية وتمييزية للفن المدجن فقد ألصقت به كل السمات والصفات التى لا تتسق مع باقى الأساليب الأخرى. وإذا ما انطلقنا من فترتين كبيرتين لكل منهما ملامحها (وهما المسيحية والإسلامية) نجد أنه تم تبويبها تاريخيا وذكر مواصفاتها الخاصة ، لكنه تم نسيان تلك العناصر التى تهدم هيكل البحث ألا وهى العناصر التى تؤكد بداهة وجود الاتصال المستمر بين عالمين متضادين من الناحية النظرية.

وربما كانت استحالة ربط الواقع الخاص بما هو إسبانى خلال العصور الوسطى بباقى أوربا هى السبب الرئيسى وراء الجدل حول الاستعمار التاريخى للمنطقة الواقعة وراء جبال البرانس فى ميدان الإنتاج الفنى وخاصة حتى عصر النهضة ". (١١) والأسباب التى عرضناها حاسمة فى نظرى لدرجة أننى لن أدخل فى طروحات أسلوبية غير ضرورية أمام الواقع التاريخى والمادى.

كما أن الاستخدام العلمى والإيجابى (رغم اعتماده على أسس تاريخية قوية) لكل " ما هو مدجن" فى مجتمعنا على أساس أنه سمة لأشكال فنية وتراثية وأنماط من الأطعمة ، وبغية البحث عن قيمة لموروث معين ، لا يجب أن يكون حائلا أمام الباحثين بغض النظر عن الواقع الاجتماعى. وفى هذا المقام يجب أن نشير إلى ما تم فى شهر مايو ١٩٩٩م من افتتاح معرض مفتوح مكرّس للفن المدجن فى أولميدو **Olmedo** ببلد الوليد، وكذا تشغيل " مركز تحليل الفن المدجن **C. de interpretacion**، " **A. M.** الواقع فى كنيسة سان مارتين دى كويّار **S. M. de Cuéllar** (شيقوبية) ، أو المبادرات السياحية التى تخرج من بين جنباتها إصدارات عامة تحت مسمى "المسارات المدجنة" **Rutas Mudejares** ، ولا يجب أن ننسى اللافتات الإرشادية التى تقول: " كنيسة مدجنة – القرن الرابع عشر ، أو تلك التى صيغت خطأ " قصاع مدجنة **Artesonado -** القرن السادس عشر ". وألحّ على أن كل هذا يؤكد على أن المصطلح " المدجن" يضرب بجذوره وله أبعاده الثقافية والاجتماعية ، وعلى ذلك لا يمكن لنا – فى ميدان البحث العلمى – مواصلة النقاش العقيم حول المصطلح وننسى واقعا ملموسا فى المجتمعات المتحدثة بالإسبانية خلال العصور الوسطى وخلال الفترة الانتقالية إلى العصر الحديث

وهو الذى يجب أن نُعنى به فى الأساس. كما أن الجهود المبذولة من خلال " اللقاءات الدولية حول الفن المدجن " Simposios Internacionales de M فى انعقاده الثامن خلال شهر سبتمبر عام ١٩٩٩م يُنظر إليها بشكل إيجابى فى هذا المقام. أضف إلى ذلك هناك مشروع تنظيم " متاحف بلا حدود " فى إطار سياق أكبر ألا وهو " الفن الإسلامى فى حوض البحر الأبيض المتوسط " وهذا المشروع يخصص للفن المدجن الجزء الخاص بإسبانيا ويقوم جونثالو بورّاس G. Borrás بالتنسيق فى هذا المضمار، نذكر أيضا مشروع " المسارات الثقافية المدجنة فى أمريكا " الذى تقوم عليه المؤسسة الثقافية " الموروث الأندلسى El Legado Andalusí متخذة منظورا مشابها للسابق.

أما فيما يتعلق بمنهج البحث الذى نقدمه على هذه الصفحات فإننا قسمناه إلى ثلاثة أبواب ، وضعنا الأول منها تحت عنوان " التاريخ والعمارة " ونحلل فيه المواقف النقدية المختلفة المطروحة بشأن تاريخ ما هو مدجن اعتباراً من بروز استخدام المصطلح خلال القرن الخامس عشر ، وكذلك دراسة تفصيلية للعمارة من الزاوية الحضرية وأنماط البناء والمواد المستخدمة والعناصر الزخرفية والتنظيم الإنتاجى أو الوثائق النظرية سواء كانت ذات طبيعة قانونية أم دراسية.

ووضعنا للباب الثانى العنوان التالى " الأنماط المدجنة فى إسبانيا Espanas Mudejares ، وباعدنا التصنيفات الكلاسيكية عن عمد، مثل المراحل التى اعتمدها جومث مورينو G. Moreno بشأن الفن المدجن فى طليطلة (١٢) ، والتى سار عليها بعد ذلك الكثير من الباحثين. وقد حاولنا إيجاد إطار تاريخى وتصنيفى دقيق ، وفى هذا المقام تجاوزنا التوقف عند مبانٍ غير دقيقة التأريخ غير أننا – فى حالة اكتشاف أهميتها – أدرجناها فى إطار الأنماط التى صنفناها وباعدناها عن مسار التطور التاريخى . كما قسمنا كل قرن إلى فصول ذات طبيعة جغرافية وثقافية. وهنا نلحّ على أننا لا نريد بذلك العودة إلى تصنيف العمارة المدجنة على أساس إقليمى، بل إن الهدف – وببساطة – هو اللجوء إلى طريقة للعرض تعتمد منطق الآفاق الثقافية، ومن هنا فإن المبانى المنبثقة عن الملكيّة تأخذ طابعا مستقلا ذلك أنها أقيمت تقريبا على هامش التأثيرات المحلية ومع هذا فإن بينها صلات بديهية.

كما أننا باعدنا أنفسنا عن التسميات المختلطة، فالتقسيمات القائمة على ما هو "رومانى ومدجن"، أو ما هو " قوطى ومدجن " لا تدخل فى حساباتنا عند تحليل الفن المدجن على أنه تعبير ثقافى عن مجتمع يمكن أن يكون قد تأثر بالتيارات الأسلوبية القادمة من أوربا أو من أقاصى الأندلس، فما هو مهمّ هو كيفية تحليل المجتمع لها واستخدام البدائل الفنية البديلة فى أعمال فريدة فى التنفيذ بحيث تستجيب لحاجات إنسان العصر، وقمنا نحن معشر المؤرخين الذين نعتمد على الوضعية التصنيفية باستخدام المشرط ووضع تاريخ لكل عنصر بمعزل عن الآخر.

باعدنا أنفسنا عن تعريفات متعلقة بالمواد المستخدمة مثل "رومانىّ الآجر" أو "قوطى الآجر" فهى تعريفات لا تخدم إلا فى الإشارة إلى كيفية بناء وتشييد مبنى معين، وعلى طراز معين، باستخدام مادة معينة ليس إلا.

غير أننا قبلنا تلك الخاصة بعمارة إعادة التعمير (الاستيطان) ولا نجد غضاضة فى ذلك ؛ ذلك أن المصطلح ليس مناقضا للتوجهات الأسلوبية والكلامية الخاصة بعملية استيطان الأراضى (وهى عملية ذات أهمية بالغة) التى تشير بشكل موازٍ لعملية "الاسترداد Reconquista (*) " إلا أن استخدام المصطلح كعنصر إيضاح لواقع يتسم بالتنوع يرتبط بالزمان والمكان ولا يمكن أن يحل محل مصطلحات ذات مضمون فنى مثل " المدجن ".

إننا لا نريد أبدا الحديث عن مجموعة من المبانى تحمل السمات المدجنة إذ إن هناك دراسات موسعة من هذا النوع ذات طبيعة جغرافية وتحضيرية، كما لن نضم إلى هذه الدراسة كافة الجغرافيا الإسبانية بل سنتناول تلك المراكز والمناطق التى كان للعمارة المدجنة فيها دور أساسى على مدار الزمن ، كما أننا على وعى كامل بأن هناك مناطق لم تحظ إلا بدراسات ضئيلة وبذلك يمكن أن تبدو وكأنها هامشية. من البديهى أن البحث سوف يستمر وسوف تظهر معطيات جديدة تسهم فى إثراء الصورة ؛ ومن

(*) مصطلح يستخدم كثيرًا للإشارة إلى عملية استيلاء الممالك المسيحية على الأراضى التابعة للحكم الإسلامى فى الأندلس. (المترجم)

الأمثلة البارزة على ذلك ما نراه من نماذج مدجنة لم تكد تُدرس فى قطالونيا وإقليم الباسك ، وإقليم لاريوخا La Rioja ونبرّة Navarra وجليقية Galicia [١٣] .

أما الباب الثالث: فقد خصصناه لأمريكا، مع ما يستتبع ذلك من وجود المحاذير والتعميمات، وهذا أمر لا مناص منه. وفيما يتعلق بمراحل الاستيلاء على الأراضى خلال القرن السادس عشر وبداية السابع عشر نجد أنها تسير فى خط متواز زمنيا وفنيا – كما أشرنا سلفا – مع تلك المستخدمة فى مملكة غرناطة ، وبغزوها حدث تحول جذرى فى سياسة المملكة الإسبانية التى لم تعد تعنى بالتعايش بين السلالات والأديان بل بفرض رؤية واحدة وما يتبع ذلك من ضرورة تحضّر الآخرين بحضارتها ، ويلاحظ أن هذه المراحل التى يشغل الفن المدجّن فيها دورا هاما خلال جزء من بداية العصر الحديث تتلاحق بنفس الكثافة فى أمريكا. إذن فإن أهداف هذا الباب الأخير هى تحديد الملامح ووضع أطر تاريخية وجغرافية.

وعندما يتحدث مختلف المؤرخين عن أمريكا فإنهم يشيرون إلى بقاء الفن المدجن على مدار الزمن، ويلاحظ أن الموروث المدجن فى الوقت الحالى شديد التشتت فالمبانى محفوظة وقد أصبحت معزولة وتعرضت أحيانا لتعديلات جوهرية ، ولهذا فعندما يقوم شخص ما بتحليل ما كان من أمر الفن المدجن فى القارة الجديدة فلا يمكنه إعطاء نظرة شمولية وبالتالى يلجأ إلى التوصيف غير الملزم وهو "بقايا". إلا أن التحليل الموثق يساعدنا على الإشارة إلى العديد من المبانى التى تعتبر الإجابة على خطوات محددة فى طريق الاستعمار والاستيلاء على الأراضى ، كما كانت قرارات سياسية واعية واختيارات فنية ذات غايات وأهداف محددة ، وكانت هناك مناطق حضرية مثل مدينة المكسيك أو ليما ذات الطابع المدجن الذى اختفى فى أمريكا – بالدقة العلمية المطلوبة – بكل ما يحمل من خصائص وبدائل ، دون الدخول فى مناقشات شكلية مع ما حدث فى شبه جزيرة أيبيريا خلال العصر الوسيط المتأخر. لكن علينا مقابلة محتواه فى نفس إطار تاريخ الثقافة.

وعندما يتحدث المهندس المعمارى جابريل جواردا G. Guarda عن الشعوب الهندية فى شيلى والأطلال القليلة التى خلفتها حضارتهم يقول بأن " كل ملاحظاتنا

يجب أن تتسم بالحذر كما أن النتائج المستخلصة لا يجب أن تكون نهائية -(١٤) وهنا نقول بأن هذه الدراسة خاضعة للتصحيح والتمحيص فى كل ما نعرضه.

لم نتردد فى اللجوء إلى الكثير من الإشارات المرجعية التى اتسمت فى بعض الأحيان بكثرتها الشديدة ، فنحن من خلال هذه الطريقة نشعر بالعرفان للأبحاث التى قام بها الآخرون ونساعد بذلك على التعمق فى دراسة تلك الموضوعات التى قد تهمّ القارئ.

وختاما نصل إلى فصل الشكر والعرفان ، وهنا أود البدء بالسيد/ أنطونيو بونيت كوريّا A. B. Correa فقد كان هو الذى أوعز إلىّ بالقيام بهذه المهمة، إذ نهلت من علمه الجليل فى أكثر من مناسبة، منها أنه كان رئيس لجنة مناقشة رسالة الدكتوراة التى تقدمت بها لنيل الدرجة عام ١٩٨٥م، وأخيرا التقيت به فى مناقشة رسالة ماجستير فى كلية العمارة فى توكومان Tucumán (الأرجنتين) والتى أشرف عليها المهندس المعمارى ألبرتو نيكولينى A. Nicolini خلال شهر يونيو عام ١٩٩٧م، وقد أسهمت هذه اللقاءات ولقاءات أخرى بين الحين والآخر فى أن أتخذ قرارى بالعمل فى هذا البحث يحدونى فى هذا دقته المهنية واهتمامه الدائم بالمشروع.

وعلى أن أقول: إن هذا الجهد لم ينشأ من فراغ فلقد بدأ اهتمامى بالفن المدجن منذ أعوام مضت وكان ذلك من خلال أطروحة الدكتوراه التى ناقشتها ثم تلتها أعمال وأبحاث أخرى على يد البروفسور إيجناثيو إيناريس كويّار I. H. Cuellar إذ شاركته فى بعض الأبحاث التى نشرناها سويا ، وخاصة تلك التأملات المتعلقة بالجانب التاريخى. ولقد تحولت بعض تلك التأملات إلى أبحاث مكتوبة وبعضها الآخر تبادلناه أثناء نزهاتنا اليومية حيث نلتقى فى الاهتمام المشترك بالتاريخ ، والكثير من الأفكار التى أطرحها هنا ما هى إلا نتاج علاقاتنا الثقافية وعلاقات الأخوّة فى إطار دلالتها السامية.

هناك العديد من الأفراد الذين قدّموا لى يد العون ، وعليكم معشر القراء أن تتخيلوا الزيارات التى قمت بها لكل واحد من المبانى ، وربما كانت رقة ولطف الأم/

ثيلينا Celina فى دير أستوديّو Astudiollo هى التى تجسد هذه المجموعة من الجنود المجهولة التى سكن وجهها فى مخيلتى الحيوية، كما كان هناك أشخاص اتسموا بسلبية مواقفهم الأمر الذى أسهم فى تأخير الانتهاء من هذا العمل ، وليس أمامى إلا نسيانهم. وأذكر فيما يلى أسماء بعض هؤلاء المقربين الذين أسهموا بشىء من خلال نصائحهم وما أدلوا به من معلومات أو الكثير والكثير من التساؤلات التى تقابلنا أثناء المسيرة ، وأود قبل ذكر أسمائهم أن أعرب لهم عن امتناني وهم كريستوفر بلدا C. Belda وخواكين برتشيث J. Berchez وأرتورو سرقسطة A. Zaragoza وبيلار موجويّون P. Mogollón وألفريدو موراليس A. Morales ، ولويس مارتنيث مونتيل L. M. Montiel وخوان أرنياس J. Arenillas وخوان كارلوس إيرانديث J. C. Hernandez وألفونسو بليجثويلو A. Pleguezuelo وأنطونيو ألماجرو A. Almagro وأنطونيو أوريويلا A. Orihuela وأنطونيو مالبيكا A. Malpica ويولاندا فرنانديث Y. Fernandez وجونثالو بورّاس G. Borrás وماريا تيريسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera وميجل أنخل كاستيّو، وكارمن جومث أوردانيث C. G. Ordanez، ولاثارو خيلا ميدينا L. G. Medina ورودريجو جوتيرث R. Gutierrez وميجل أنخل سورّوتشى M. A. Sorroche وإيرموخينس رويث H. Ruiz وأغسطين موراليس A. Morales وجلوريا إسبينوسا G. Espinosa وألبتو دارياس A. Darías وروسا باليرو R. Palmero وخوسيه أنطونيو لوبث J. A. López وخوان بثيتو أرتيجاس J. B. Artigas وخوسيه أنطونيو تيران J. A. Teran وتيريسا سواريث مولينا T. S. Molina وألفونسو أروتيث A. Ortiz وبيلار لوبث P. Lopez ورودولفو بايين R. Vallin وألفونسو كابريرا A. Cabrrera ورامون جوتيرث R. Gutierrez وألبرتو نيكولينى A. Nicolini .

الهوامش

(١) Gonzalo Borrás Gualís, El Arte Mudejar, Pág 7

(٢) إنه يشير إلى عهد " أهل الذمة " الذى يشمل اليهود والمسيحيين . فقد التزم الحكام المسلمون بحماية دور العبادة لأهل الذمة شريطة الالتزام بما تعاهدوا عليه مع المسلمين، والمتمثل فى الاعتراف بالحكم الإسلامى ودفع الجزية .

(٣) فيما يتعلق بالمصطلح العلمى ودلالاته انظر لاحقا M. Epalza, : Los : Cfr moriscos Antes y despues de le expulsión P. 15-18

(٤) مذكور عند Ma T. P. Higuera :Mudejarismo en la Baja Edad Media P. 11 .

(٥) Luis Char lo Brea Cronica latina de los Reyes de Castilla صــ٧٢ . وهذا يعنى وجود مدجنين إشبيليين فى طلبيرة منذ الاستيلاء على عاصمة الموحدين . انظر لاحقا M. A Ladero Quesada : Los mudejares de Castilla y otros estudios de Historia Medieval Andaluza p. 35

(٦) نفس المصدر صـ ٢٨-٣١ . انظر أيضا C. Delgado : El mudejar Toledano y suarea de influencia p. 119 .

(٧) انظر G. Borras Gualís, el arte Mudejar en Aragón y : Cfr Levante. en G. Borrás Gualis (Coord.), "El Arte Mudéjar" P. 70 .

(٨) وفيما يتعلق بالنص الذى يتحدث عن استعادة المملكة الناصرية عام ١٤٩٠م لقلعة Salobrena التى تعرضت للغزو عام ١٤٨٩م نجد أنه يشير تحديدا إلى " أن المورو الذين بقوا فى المدينة كمدجنين بعد أن أقسموا يمين الطاعة والولاء للملك والملكة خانوا العهد وهيئوا الأمور حتى يتمكن ملك المورس من الاستيلاء على المدينة من جديد وساعدوا المورس بالسلاح والمال اللازمين لحصار القلعة " . والشيء الهام الذى نراه فى نص مثل هذا هو إشارته إلى المسلمين " بالمدجنين " لأنهم أقسموا يمين الولاء للملوك الكاثوليك . وعندما ينكصون عهدهم يتحولون إلى موروس - انظر :

Cfr. H. Pulgar, Crónica de los Señores Reyes Católicos Don asabel de Castilla y Aragón, págs. 508-509.; cit., en A. Malpica Cuello, Medio Físico y poblamiento en el delta del Guadalfaro. Salobreña y su territorio en época medieval, págs. 244-245.

(٩) F. Marías, Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España, págs. 45-46.

J. Szmolka Clares, A. Moreno Trujillo y M. J. Osorio Pérez, **Epistolario del** (١٠)
Conde **de Tendilla (1504-1506), pág. 504**.

E. Domínguez Perela, Notas sobre Arquitectura Mudéjar, **pág**. 6. (١١)

Cfr. M. Gómez-Moreno, Arte Mudéjar Toledano. (١٢)

Sobre bibliografía específica siempre es aconsejable la consulta de A. R (١٣)
Pacios Lozano, Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991.

G. Guarda. Pueblos de Indios en Chile. Norte "Chico", Zona Central y Sur, (١٤)
pág. 558.



الباب الأول

التاريخ والعمارة

(مناقشات وقضايا أولية)



الفصل الأول

مفاهيم وتاريخ الفن المدجّن

١-١ : تعريف وإسهامات تاريخية : -

فى التاسع عشر من شهر يونيو لعام ١٨٥٩م ألقى السيد/ خوسيه أمادور دى لوس ريوس J. A. de Los Rios خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية بسان فرناندو R. A. des. Fernando، وهو خطاب تولى الردّ عليه السيد/ بدرو دى مادراثو P. de Ma-drazo بخطاب آخر بعنوان " الأسلوب المدجن فى العمارة "(١) ، ولقد نوّه أمادور دى لوس ريوس فى نص خطابه إلى إطلاق مسمى " مدجن " على أسلوب فنى أخذ يظهر فى معرض الجزء الثانى من بحث له بعنوان " طليطلة الغريبة Toledo pintoresco ووصف ذلك الأسلوب فى بداية الأمر بأنه " عمارة مستعربة " وهو مصطلح يعترف أنه محدود وبذلك يتقدم بآخر هو " المدجن "(٢) .

وفى إطار الجو السياسى لتلك الفترة والذى اتسم بالليبرالية والقومية نجد أمادور دى لوس ريوس يشير إلى أن الفن المدجن " ليس له شبيه أو فن مماثل بين الأمم الأخرى الواقعة فى الجنوب ذلك أنها لم تكن بحاجة لانتهاج سياسة التسامح مثل تلك التى كان يعيش فى كنفها المدجنون تحت تاج قشتالة ، ولم تكن هناك حاجة إلى القوانين التى تدافع عنهم وتحميهم ، أو التحالف الاجتماعى الذى يتمخض عن إسهام مباشر فى ممارسة الفنون الميكانيكية ثم تحمل تأثيراتها فى نهاية المطاف إلى آفاق العلم والأدب"(٣) .

وهذا العرض الخاص بالمبادئ يستند على تحليل تاريخى يبرر عملية " الاسترداد reconquista، كما أنه تحليل يقوم على أساسين هما: الإيمان والوطنية ، وإلى هذين العنصرين نضيف تسامح الملوك المسيحيين مقابل هؤلاء الخلفاء الذين " استأصلوا شأفة المستعربين " (٤) طبقا لرأى أمادور دى لوس ريوس . وفى الوقت ذاته نجد أن الرعايا المدجنين - الذين يعتنقون الديانة الإسلامية - يعيشون تلك اللحظات (إنه يتحدث هنا عن غزو طليطلة) مثلما كانت تعيش السلالة العبرية وسط المجتمع المسيحى ويقومون هم الآخرون - مثل العبرانيين - بممارسة الكثير من التأثيرات التى تسهم فى تطور الحضارة الإسبانية وقد ارتبط اسمهم بتاريخ الفنون عندنا " (٥) .

ومن الضرورى الإشارة إلى أنه رغم وصفه التأثير الإسلامى عموما بأنه تأثير مدجن يلاحظ وجود سمات خاصة بكل إقليم كل حسب مراحل تطوّره ، وهنا نجد أنه يحدثنا عن صلات مع فن عصر الخلافة فى قرطبة أو مع فن الموحدين والعباسيين فى إشبيلية (٦) .

ومع ذلك نجد أنه يدخل فى دائرة تصنيف مراحل هذا الفن حيث يطرح وجود مرحلة أولى فى الفن المدجن تتمحور أساسا خلال القرن الثالث عشر حيث يحدث نوع من التراكب بين العناصر الإسلامية والمسيحية (الرومانية والقوطية) فى تلك الأعمال واتخذ مقبرة السيد فرنانذو جوديل F. Gudiel فى كاتدرائية طليطلة لتكون دليلا على أن " القشتاليين لم ينفروا من هذا الخليط الفنى العجيب وسمحوا به فى دور العبادة الرئيسية عندهم "(٧) .

وإزاء هذا الوضع نجد أن القرن الرابع عشر الذى يمثل المرحلة الثانية هو اللحظة التى ينشأ فيها هذا التضافر: " إذ أصبحت العمارة المدجنة ذات ملامح واحدة ومتكاملة وبذلك أرضت ، وبجدارة، حاجات المجتمع القشتالى سواء فى الجانب المدنى أو الجانبين العسكرى والدينى ". وساق أمثلة على ذلك من أعمال طليطلية حدت به إلى خلاصة تقول بأن " الأسلوب المدجن ضَرَبَ بجذوره فى أراضى قشتالة "(٨) .

قام الرجل بتحليل الآثار الرئيسية الواقعة فى دائرة قشتالة وإقليم الأندلس وألمح إلى وجود الأسلوب المذكور فى العمارة الدينية (المسيحية واليهودية) والعمارة الحربية

والمدنية ، ولقد جعل من هذا الميدان الأخير نقطة الارتكاز فى التطوّر المعمارى " حيث يدهشنا هذا الدمج العجيب بين الفن العربى والفن المسيحى وترك لنا أعمالا عظيمة متمثلة فى قصور ومنازل المطارنة والأعيان فى قشتالة ، وهى مبانٍ سارت على النهج الثرى الذى كان عليه قصر السيد بدرو وحاولت مباهاة المنشآت العظيمة التى خرجت من يدى الفن الغرناطى "(٩) .

ينسب أمادور دى لوس ريوس تنفيذ هذا الفن إلى المدجنين فعندما يتحدث عن قصر شيقوبية Segovia يقول: " كل هذه الآثار والأطلال الجميلة لقصر شيقوبية الشهير إنما هى دليل دامغ على الازدهار الكبير الذى بلغه ذلك الأسلوب فى عهد الملك خوان الثانى والذى خرج من بين يدى الرعايا المدجنين "(١٠) .

وإذا ما كان الرجل يطلق على النصف الثانى من القرن الرابع عشر وعلى القرن الخامس عشر بأنه " العصر الذهبى للأسلوب المدجن "(١١) فإنه لا يتردد فى مدّ إطاره التاريخى حيث يعيش فى تواؤم مع الفن البلاتيرى خلال القرن السادس عشر رغم الاعتناق الجماعى للديانة المسيحية الذى حدث خلال عصر الملوك الكاثوليك (١٢) . وفى إطار هذا الاختلاط بالعناصر الفنية الخاصة بعصر النهضة " تركزت الإسهامات المدجنة فى محاكاة الطبيعة النباتية والتطبيق الدائم لعلم الهندسة "(١٣) وتحدد هذا الإسهام من الناحية الهيكلية فى " .. زخرفة القصاع Artesonado أيا كانت طبيعة خطوطها وكانت عناصر الزخرفة هى التشبيكات ، والورود Florones ، والأشكال النجمية ، والأطر والعقود، وقباب المقربصات ، وأكد بذلك أن التراث لا يفنى .."(١٤) . وواصل الحديث عن المبانى الخاصة بعصر النهضة " المزخرفة على الطريقة المدجنة .."(١٥).

غير أن هذا التحليل التاريخى حتى هذه النقطة تجاوز حدود الزمن المرسوم له عند الوصول إلى الخلاصة حيث يشير إلى أن " الأسلوب المدجن أحدث تأثيره على الثقافة الإسبانية حتى يومنا هذا وطال ذلك التأثير القطاع المعمارى والقطاع الصناعى "(١٦). غير أن هذا التأثير يُنظَر إليه من وجهة نظر نقدية حادة – فيما يتعلق بالعادات – من خلال الردّ الذى قام به السيد/ بدرو دى مادراثو على خطاب أمادور،

ورغم ذلك فإنه يتفق معه فى الرأى القائل " بأن التطور التاريخى للعمارة المدجنة حدث فى الفترة الزمنية بين الاستيلاء على قرطبة وإشبيلية والاستيلاء على غرناطة.."[١٧] .

ورأى أن ردّ السيد/ مادراثو Madrazo لم يكن موفقا فأثناء محاولته وضع تعريفًا للفن المستعرب كنوع من المقابلة مع الفن المدجن يطرح عددًا من الجوانب ذات الطابع الأخلاقى ينتقد فيها الحكام المسيحيين خلال العصور الوسطى لأنهم قبلوا ممارسة العادات الإسلامية ، وهذا يخرج به عن المضمون التاريخى والثقافى الذى كان يجب أن يُلهم مداخلته .

ولقد تولت ماريا دل كارمن فراجا Ma del C. Fraga تحليل إجمالى خطاب أمادور دى لوس ريوس وأصالته فى استخدام مصطلح " المدجن " وحللت كذلك ردّ السيد مادراثو وما تلا ذلك من مناقشات [١٨] . وإذا ما نظرنا لاتجاهات النقد آنذاك لأثار اهتمامنا ما قاله مانويل دى أساس M. de Assas من أنه البادئ باستخدام المصطلح قبل الخطاب الذى ألقاه أمادور دى لوس ريوس ، وجاء ذلك ضمن مجموعة من المقالات التى نشرها (ابتداءً من الثامن من نوفمبر لعام ١٨٥٧م) فى مجلة Semanario Pintoresco Espanol وهنا نجد أن أمادور دى لوس ريوس يغلق باب الجدل مشيرا إلى أن العدد المشار إليه والذى بدأ به السيد/ أساس مقالاته لم يظهر حتى شهر أبريل عام ١٨٥٩م أى حتى تاريخ إلقائه خطابه أمام لجنة الآثار [١٩] .

ويحمل خطاب أمادور دى لوس ريوس خطوطا للبحث استمر عليها الباحثون فيما بعد ، كما وضح فيه ضيق وقلة المعرفة المتوفرة آنذاك وكذلك التناقضات وكل هذا هو محصلة مفهوم تاريخى لم يتم تجاوز بعض جوانبه حتى اليوم.

ولقد اتسمت بعض المناقشات التى أعقبت الخطاب بعدم الدقة فى التحليل التاريخى واستندت على شعور حماسى وطنى ، وهنا لا يمكن لنا أن نفهمها بمعزل عن السياق المعمارى فى ذلك الحين حيث نرى محاولة استعادة بعض الأشكال ذات الأصول المدجنة فى إطار مفهوم غامض "ما هو إسبانى"[٢٠]. هناك خطاب آخر له دلالته أُلقى آنذاك بمناسبة الانضمام إلى أكاديمية سان فرناندو. ولقد ألقاه السيد أرتورو ميلدا أليناري Arturo M.Alinari ، وكان عنوانه " أسباب انحطاط العمارة

والوسائل المقترحة للنهوض بها ". وهنا نذكر بعض ما هو جدير فى هذا الخطاب:"..
إدانة "القوطية الزائفة" التى استلهمها عصر النهضة ، والاستعادة التاريخية لفن الباروك ، واعتبار الأساليب التى أطلق عليها أصيلة (القوطية والإيزابيلى والمدجن والبلاتيرى) بمثابة الأساليب الحقيقية التى تم اللجوء إليها للنهوض بالعمارة الإسبانية وقولبتها على الأنظمة الجديدة فى التشييد باستخدام الحديد وعلى أساس الحاجات المعاصرة ، ومن الأمثلة البارزة على ذلك محطة السكك الحديدية فى إشبيلية ، ميدان السلاح P. de Armas ، وولبة Huelva وكذلك مسرح فايًا بقادشT. Falla de Cádiz فى دائرة إقليم الأندلس. كما يجب ألا ننسى العديد من حلبات مصارعة الثيران المنتشرة فى أرجاء إسبانيا [٢١] واستخدام عناصر مدجّنة فى أساليب معمارية بعيدة عن المدجن لكنها تستجيب لمطالب اجتماعية كانت قائمة حتى نهاية القرن التاسع عشر [٢٢] .

إلا أن جناح إسبانيا فى المعرض العالمى بباريس لعام ١٨٨٩م هو أفضل نموذج على الرؤية التى طرحها السيد أرتورو ميلدا. فلقد صمم ذلك "..العمل على أنه واجهة ضخمة تعرض فيها بشكل منظم عناصر قوطية ومدجنة وبلاتيرية ، ومع ذلك نجد فى الداخل طرحا لملامح إسلامية حيث نرى عقوداً حدوية ضخمة. وعندما نقارن هذا الجناح بجناح الماكينات فى ديترويت Galería de Máquinas de Dutert أو ببرج إيفل نجد أنه أفضل عينة للمقاييس الجمالية التى يقوم عليها الفكر المعمارى فى نهاية القرن التاسع عشر "[٢٣] .

وأصبح هذا المذهب التوفيقى الحى بحثا عن أسلوب وطنى محط مناقشات كبيرة فى أكاديمية سان فرناندو ولعب دورا هاما [٢٤] . واستمر النقاش طوال الثلث الأول للقرن العشرين وأطلق عليه " الإقليمية المعمارية "[٢٥] .

وقد أصاب بيّار موبيّان Villar Movellán فى تحليله لما حدث فى إشبيلية، غير أنه اتخذ موقفا تمحيصيا بالنسبة للطروحات المتعلقة بالقرن التاسع عشر، حيث يقول: " لقد استخدمت عمارة المذهب التوفيقى الأساليب التاريخية بطريقة مألوفة ، ووزعتها بشكل تصنيفى حتى تلبى احتياجات معمارية معينة. إلا أن العمارة الإقليمية تتخذ الأساليب التاريخية كنقطة بداية – أصلية وغير نمطية – وهى أساليب قد تظهر

فى الأقاليم المشار إليها ، والغاية من وراء ذلك هو التحليل والوصول من خلال ذلك إلى ما يمكن أن نطلق عليه "نظامًا" معماريًا إقليميًا ، أضف إلى ذلك إمكانية التوصل إلى عمارة قومية قائمة على الربط بين العمارات الإقليمية "(٢٦) .

ولقد استطاعت هذه العمارة أن تحتل مكانة عالمية من خلال " المعرض الأيبيرى الأمريكى المقام فى إشبيلية عام ١٩٢٩ م Exposición Iberoamericana .

ولقد ساعد هذا المعرض على تطبيق المذهب التوفيقى للأجنحة المختلفة فى حديقة ماريا لويسا Maria Luisa، وعرض كذلك طروحات أثرية مثل " الجناح المدجن فى ميدان أمريكا P. Mudejar de la P. de A." (من عمل أنيبال جونثاليث A. Gonzalez) وتوسّعات عمرانية أو دراسة المبانى التى كانت تُنَفّذ آنذاك فى المدينة المطلّة على نهر الوادى الكبير(٢٧).

أما من الناحية النظرية فيرى ألبرتو بيّار A. Villar أن التاريخ الإقليمى فى إسبانيا كان له رافدان: " الرافد النقى purista : الذى برمجه بيثنتى لامبريث إى روميا V. L. y Romea حيث يلح على تطبيق الأساليب التاريخية طبقا لحاجات العمارة فى الوقت الحاضر ، وهناك الرافد الأصيل casticista : الذى يدافع عنه تورّس بالباس T. Balbás حيث يعمل على التعمق فى البحث فى الأساليب التاريخية ليستخرج منها العبر والدروس.."(٢٨) .

وقد كان للأسلوب المدجن الجديد دور أساسى فى هذه المناقشات الخاصة بالعمارة ، كما نلاحظ أيضا أن المُنَظِّرين لم يقفوا موقف المتفرج حيث قاموا بوضع الإطار التاريخى للفن المدجن ، وإذا ما كان تعريف الأساليب الأصيلة castizos المطبقة (مثل القوطى الإيزابيلى ، والبلاتيرى ، والمدجن) يعنى إبداع مرجعيات فنية خارج إطار الزمن فإننا نجده قد اكتسب حدة فى حالة الأسلوب المدجن؛ وذلك لعدم توفرنا حتى هذه اللحظة على الإطار الزمنى له؛ الأمر الذى يجعله يمتد عبر الزمن ، وإلى عنصر "ثابت" أكثر من كونه واقعا تاريخيا - ثقافيا.

ولقد حلل جونثالو بورّاس G. Borrás الطروحات الهامة التى عرضت خلال هذا القرن (العشرين) والتى تناقش ما إذا كان المدجّن أسلوبا فنيا أم لا ، وأى نسبة

تخص كل واحد من الثقافات الضالعة فيه (الإسلامية والمسيحية) أو ما إذا كان له إطار تاريخى أم أنه يستكنُّ فى أعماق الروح الإسبانية . وبعض هذه الطروحات تحمل أسماء مثل لامبريث إى روميرو L. y Romero أو تورس بالباس ، بالإضافة إلى أسماء أخرى مثل خوان دى كونتريراس J. Contreras (ماركيز لوثويا Lozoya) وتشويكا جويتيا Ch. Goitia وأندرس دى لا كالثادا A. de la Calzada وجيرّمو جواستابينو G Guastavino وآخرين غيرهم. ويجب ألا ننسى الإسهامات الفرنسية مثل إسهام هنرى تيرّاس أو إيلى لامبير(٢٩) .

صدر كتاب " تاريخ العمارة المسيحية الإسبانية خلال العصور الوسطى " عام ١٩٠٩م ومؤلفه هو بيثتى لامبريث إى روميا ، وخلال تحديده الملامح العامة للعمارة فى العصر الوسيط المتأخر يقدم لنا ثلاثة أساليب: "الرومانى Románico، والقوطى Ojival، والمدجن "، وألمح إلى أن "المدجن يستخدم الأسلوبين المسيحيين (أى الرومانى والقوطى) مزودا إياهما بالعنصر الإسلامى ويدخل عليهما تعديلا لا يشمل الأسس العامة بل يتعرض لبعض العناصر والتفاصيل "(٣٠) ، أى أن الرجل يجعل المدجن أسلوبا لكنه ينظر إليه على أنه مجموعة من العناصر الزخرفية وليست البنيوية؛ الأمر الذى جعله يميل إلى استخدام المصطلحات المشتركة مثل الرومانى المدجن ، أو القوطى المدجن.

كما نجده فى إطار ما هو رومانى يختتم الفصل بعنوان هو " عمارة الآجرّ الرومانية "(٣١) . ومن الهام أن نشير أن هذه المسميّات سوف تكون البداية لتوجه تاريخى خطير. ونزيد على هذا قائلين بأن هذا الفصل من كتاب لامبريث يحطم منطقه البنيوى فهو يقسم كل جزء نوعى بناء على التصنيف الزمنى، والمدارس، والعناصر البنيوية، والزخرفية، والتطور الجغرافى. ومن التوجهات الغريبة قيامه بتصنيف جزء من الفن الرومانى اعتماداً على المادة المستخدمة فى البناء ، أضف إلى ذلك أنه فيما يتعلق بتقسيمات الفصول نجد أن ذلك الفصل المتعلق بعمارة الآجر الرومانية تركه بدون ترقيم وكأننا أمام مقدمة كتاب. ومما لاشك فيه أنه بذل جهداً جبّاراً فى تصنيف

العمارة الخاصة بالعصر الوسيط المتأخر ؛ غير أن استحالة تقديم نقد دقيق ، وبناءً على المعرفة المتوفرة لدينا الآن دفعناه إلى تقديم هذه الملاحق من الفصول التى تتسم بعدم الترابط والتى كانت لها تأثيرات لاحقة (٣٢) .

ويضع للفصل الثالث من الجزء الثانى عنوانا هو " العمارة المدجنة " يقوم فيه بتحليل هذا الفن من خلال ثلاث مراحل اعتماداً على مداخل تاريخية وسمات عامة:

١- من حيث المنظور التاريخى وفترات تطوره .

٢- من حيث المواد (وهنا يشير إلى المواد البنيوية والزخرفية كل على حدة) .

٣- من حيث التوزيع الجغرافى والأثرى .

نرى فى ذلك القواعد والأسس التى قام عليها البحث لاحقا والتى قام بأمرها مؤرخون مثل أندرس دى لا كالثادا A. de la Calzada أو ماركيز لوثويا Lozoya ولقد خصص أولهما فى كتابه " تاريخ العمارة الإسبانية " (١٩٣٣م) فصلا ، وجزءين من فصلين آخرين كان أحدهما (وهو الأخير) ضمن الفن الرومانى ، ووضع له عنوانا هو " التحليل الوطنى للأسلوب المدجن فى العمارة الرومانية " وهنا نجده يطرح وجود الفنانين المسلمين والمدجنين " الذين استمروا على ما هو إسلامى خالص أحيانا (مثل مصلى بيلين Belén فى لاس أويلجاس Las Huelgas ذى الأصل الموحّدى)؛ وأحيانا أخرى يحاولون اتخاذ الأساليب السائدة فى العالم المسيحى ؛ ولهذا فإن الفن المدجن لا يشكل فى الأساس أسلوبا بل طريقة خاصة فى الإحساس بالأساليب وتفسيرها؛ حيث نرى فيها عناصر وإشارات واردة من الفن الخاص بالمور. وأحيانا ما ينوب هذا الإسهام ويتحول إلى مجرد ملمح لا تكاد تكون له قيمة جوهرية ، أى أن العمل ينسب إلى أسلوب مسيحى خالص غير أنه يحمل تفاصيل تشير إلى ذلك التأثير.

" ولهذه الأسباب نجد أن هذا الفن الرومانى المدجن يظهر دون أن يحمل بصمات إفرنجية، كما أنه مختلف عن الفن الموريسكى النمطى ، وقد وصل إلى أوجه من خلال العقود المفصصة فى سان إيسيدورو S. Isidoro وفى القباب اللاتيرية فى ساهاجون Sahagun وفى الحليات المعمارية (الفصوص) Gallones فى سلمنقة والتى نلاحظها

بوضوح أشد فى القباب المشرقية ذات الأضلاع المتقاطعة Crucería ، وفى عمارة الآجر التى تفرض نفسها فى بعض الأقاليم، نظرا لقلة الأحجار وكثرة الطوّابين (أى صانعو الآجر الموريسكيون) (٣٣) .

ويضم الفصل الثالث عنوانا هو "المدجن كتعبير قومى عن الأساليب" وهنا يقول : " يضم الفن المدجن عناصر خاصة بأساليب أوربية وبالأسلوب الإسلامى، وكأنها عناصر واصلت وجودها بشكل نقى أو تم تطعيم الأساليب الأخرى بها ، إلا أن هذه العناصر لا تتداخل تداخلا كاملا كما أنها لا تفقد شخصيتها بل تستند على مفهوم جمالى جديد هو الفن المدجن ؛ ولهذا فهو يتطور ويتحول بشكل دائب بحيث يتأقلم على مراحل العمارة المسيحية كفن شعبى يضرب بجذوره ويتمسك بالمناهج التى يحلل بها الموضات الغربية ويدخلها فى الرومانث " (٣٤) .

ويشير بعد ذلك إلى أن الأسلوب الإسلامى تتضح ملامحه بجلاء من خلال سلسلة مصليات متعددة الأضلاع، سقفها عبارة عن قباب تقوم على منطقة انتقالية يمكن أن تدخل فى إطار ما هو موحّدى، ويذكر أمثلة على ذلك وهى : لاس أويلجاس ، وكنيسة لا ميخورادا دى أولميدو La Mejorada de Olmede أو كنيسة طلبيرة Talavera فى كاتدرائية سلمنقة (٣٥) .

وفى الفصل الذى خصصه لعصر النهضة يورد عنوانا هو " بقاء المدجن وأسلوب الكادينال ثيسنيروس " Cisneros حيث يعرّفه بأنه عبارة عن الجمع بين المدجّن أو الإيزابيلى وعصر النهضة"(٣٦) ، ويعتبر الصالة الرئيسية فى كاتدرائية طليطلة على أنها أعظم منجزات ذلك الأسلوب.

وفى نفس الفترة الزمنية التى ظهر فيها الكتاب المذكور يطالعنا خوان كونتريراس J.Contreras (ماركيز لوثويا بكتابه ذى العنوان التالى "تاريخ الفن الإسبانى" Hispánica الذى نشره عام ١٩٣٤م، وهو كتاب لم يتم تقييمه بعد بشكل كاف من مختلف جوانبه (٣٧) ؛ ففيما يتعلق بميدان دراستنا نجد ذلك العلامة يستخدم المصطلحين التاليين بشكل تبادلى: "المدجن" و "الموريسكى" رغم أن "الفن الموريسكى أو المدجن هو فى واقع الأمر نفس الشىء. ويمكن استخدام كلا المصطلحين على السواء

غير أن الأول منهما يتسم بأنه أكثر أصالة وأدق تعبيرا "(٣٨) . وردّ على لامبريث Lampérez وعلى المصطلح الذى استخدمه وهو " رومانى الآجر " بقوله: " لقد حاول لامبريث تشكيل مجموعة منفردة عمادها سلسلة عديدة من الآثار ذات المخططات التى تتفق مع النظام الرومانى ووضع لها مسمى هو " رومانية الآجر " وهو تعبير غير دقيق على إطلاقه؛ ذلك أنه يبدو أنه يشير إلى مجرد تنوع فى الرومانى. وإذا ما كان الأمر هكذا فهو شيء مختلف اختلافا جوهريا "(٣٩) كما يرفض التسمية التى وضعها كالثادا Calzada وهى " النمـوذج المورسكى " Protomorisco ويفـضل تلك الأخـرى وهى "العمارة المورسكية فى مراحلها الأولى"(٤٠) وابتداءً من هنا ينحو إلى تصنيف ذى طابع إقليمى. كما نجده يستخدم مصطلح " العمارة المدجنة " لتصنيف المنشآت التى شيدت اعتبارا من النصف الثانى للقرن الثالث عشر. وما يهمنا فى تلك الفصول هو السير خطوات أخرى فى طريق اعتبار أن الإسهام المدجن لم يكن مجرد عناصر زخرفية؛ إذ نجده يقول: " لقد اختلط كل من العنصرين الإسلامى والمسيحى فى هذه البوتقة وبدرجات مختلفة ومتنوعة ، وبصفة عامة يمكن القول فى ميدان العمارة الدينية بأن المخطط مسيحى، كما أن ما هو إسلامى يقتصر على الهيكل البنيوى والزخرفى ، أما بالنسبة للعمارة المدنية فإن المخطط عادة ما يكون إسلاميا؛ ذلك أن الغزاة اعتادوا على نمط البيت الذى كان فيه المهزومون إذ يتسم بأنه أكثر جمالا وراحة وإشراقا من البيت المسيحى فى الشمال ، أما الزخرفة فنجد الجمع بين الموضوعات القوطية والزخارف الإسلامية "(٤١) . إلا أن هذه الرؤية التى لم يتم تعضيدها بتأريخ مباشر، تتّسم بأهمية كبيرة؛ ذلك أنها تعترف بوجود مخططات بنيوية فى العمارة المدنية ، وبذلك تقدم العنصر الزخرفى فى هذه الحالة على أنه الإسهام المسيحى الوحيد " وهذا التغير فى التقدير (والذى يختلف عن العمارة الدينية) يعنى أن المدجن لم يكن مجرد عناصر زخرفية فقط، بل كان بوسعه تقديم بدائل نمطية. وبشكل متزامن نجد أن فرانثيسكو إنيجث F. Iniguez يعرض شيئا مشابها يتعلق ببنيوية الأبراج المدجنة الأرغنيّة (٤٢).

ويرى ماركيز لوثويا أن المدجن ليس أسلوبا " ..إذ إن مجموعة المبانى المورسكية فى شبه جزيرة أيبيريا لا تشكل أسلوبا، رغم أنها قد تكون أبرز تعبير عن الفن الخاص بما هو إسبانى "Hispánico (٤٣) .

وختاما لهذه العجالة لا يسعنى إلا أن أشير إلى المصادر التى استعان بها، وهى تتمثل بشكل أساسى فى الخطاب الذى ألقاه أمادور دى لوس ريوس ، ونظريات مانويل جومث مورينو التى أخذها مباشرة من خلال محاضراته عندما كان أستاذ كرسى "الآثار العربية" بالجامعة المركزية بمدريد (٤٤) ، وكذلك ما كتبه أنجولو Angulo عن المدجن فى إشبيلية (٤٥) .

وعلينا أن نتوقف هنا عند إسهام هام من قبل الباحثين الفرنسيين فى ميدان الفن الإسلامى، (ومنهم هنرى تيرّاس)، وميدان الفن القوطى (إيلى لامبير Eli Lambert) (٤٦) . فلقد التقى كل واحد منهما بالآخر عند الفن المدجن، وحاولا تقديم تفسير لمعناه. فيرى تيرّاس (بعد أن تخلى عن قضية السلالة المتعلقة بالمدجن) أن التقنيات واستمرار الورش ، التى كانت بها أيدٍ عاملة مدجنة أو مسيحية ، كانت الضمان فى استمرار الفن الأندلسى Hispano musulman . كما أن كلا من تيرّاس ولامبير يصنفان الأعمال إلى مجموعتين: إحداهما : ذات طبيعة شعبية وترتبط بالتأثيرات المحلية الخاصة بكل منطقة ، أما الثانية: فهى المرتبطة بالبلاط والتى لا نرى منها إلا أعمالا عظيمة نميز منها ما هو جدير بالقصور ، وهنا نجد أنها تستوعب فنانين جاء بعضهم من الأراضى الخاضعة للإسلام . وهذا التداخل مع الجغرافيا يؤدى – طبقا للامبير – إلى وجود بعض المراكز المحلية، هى فى نظره قشتالة، وليون، وطليطلة، وسرقسطة، وجنوب الأندلس Baja Andalucia . وهذه المراكز يقابلها " فن البلاط الفاخر " فى القصور، والذى وصل فى بعض الحالات إلى بعض المنشآت الدينية (مثل : معبد سانتا ماريا لابلانكا S. M. la Blanca أو المصليات الجنائزية (الأضرحة) فى طليطلة ، وكذلك دير لاس أويلجاس Las Huelgas أو قرطبة).(٤٧) . ويبرر تطوّر الفن المدجن فى " سرعة التنفيذ والسعر الجيد للعمارة والزخرفة المدجنة التى تلجأ إلى مواد خام كانت مستخدمة قبل ذلك، وكثرة الأيدى العاملة، وحيوية الألوان، والبذخ فى ميدان الفن الذى يعتمد على الجص المدهون، والمحفور، والتكرار اللانهائى لنفس الموضوعات الفنية التى تمت قولبتها، وكذلك الكسوة الكاملة للمساحات بالزخرفة. كل هذه هى بمثابة الأسباب الرئيسية التى تفسر ذلك الازدهار الكبير لهذا الفن الموريسكى بينما استلزم النحت ذو الأسلوب الفرنسى وكذا العمارة استخدام الأحجار التى كثيرا ما يتم جلبها من أماكن

قاصية، وإعدادها على أيدى عمال مهرة يقضون وقتا طويلا فى العمل ويقبضون أجورا مرتفعة "(٤٨) .

ومما لا شك فيه أن السيد تورّس بالباس علاّمة، وكان له باعه الطويل فى ميدان التطور التاريخى للفن الأندلسى Hispano musulman بصفة عامة، والفن المدجن بصفة خاصة. وتعتبر كتبه ومقالاته التى نشرها فى العديد من الدوريات إسهاما فعالا فى المناقشات المتعلقة بالموضوع، وهى إسهامات قوية فى ميدان معرفتنا بتاريخ العصور الوسطى فى شبه جزيرة أيبيريا (٤٩) .

وربما كان جماع نظريته حول ما هو مدجن مدرج فى كتاب بعنوان " الفن الإسبانى" Ars Hispanie، وبالتحديد تحت أحد العناوين فيه وهو: الفن الموحّدى. الفن الناصرى. الفن المدجن. ومن الواضح أن بنية العمل تحدد التوصيف والوضع الخاص بالترتيب الزمنى الذى يضعه فيه تورّس بالباس، ألا وهو المرحلة الثالثة بعمل الفن الموحدى والفن الناصرى. كما أنه يطرح وجود أعمال موحّدية فى الأراضى المسيحية؛ حيث يدرج مصلى كلاوستريّاس Claustrillas بدير لاس أويلجاس فى برغش, ٩٦٣×- والمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة ضمن الفصل الخاص بذلك الفن (٥٠) .

ولقد حاول وضع تعريف للفن المدجن من خلال مقابلته بمعنى الكلمة " مدجن " من المنظور السلالى والسياسى؛ ذلك " أنه يضم كافة الظواهر الفنية التى تمت على الأراضى المسيحية وتظهر فيها تأثيرات إسلامية. وهى أعمال مجهولة المؤلف فى أغلبها، وبالتالى لا نعرف ما هى الديانة التى كان عليها ، أما القلة القليلة الباقية التى نعرف أسماء من نفذوها فنجدهم أحيانا مورو خاضعين أى مدجنين ، وأحيانا أخرى مسيحيين إسبان تأثروا بالفن الإسلامى ، ومرة ثالثة نجدهم فنانين أجانب قدموا إلى شبه الجزيرة.." (٥١) وهنا نجده لا يفرّق بين الفن المدجن والفن الموريسكى " ذلك أن التحول السريع فى اعتناق الديانة لم يحتم عملية تحول فنى " (٥٢). وعلى ذلك يخرج بخلاصة مفادها : قبول ما هو مدجن ".. بالنسبة لكافة الأعمال المنفذة فى الأراضى المسيحية الواقعة فى شبه الجزيرة والتى تحمل تأثيرات من الفن الإسلامى ، وكذلك الأعمال التى توجد فى بلاد أخرى وتحمل نفس الطابع مثل البربر Barbería وأمريكا

الإسبانية فكلها منبثقة عن الأنماط المدجنة الإسبانية " Hispanicas [٥٣] . وفى هذا المقام يحسم الجدل حول التسمية، والذى ظل منذ أن ألقى أمادور دى لوس ريوس خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية ، وأشار إلى أن " المصطلح – مدجن – أصبح هو السائد ومن المناسب قبوله نظرا لعدم وجود مصطلح أفضل منه "[٥٤] .

ومع هذا فعند القيام بالتصنيف نجده يميز بين فن البلاط والقصور، والفن الشعبى الذى نراه بوضوح فى المنشآت الدينية [٥٥] ، حيث يظل على الساحة الفنية ابتداءً من القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر. وأبرز " أن الفن المدجن أعطى ثمارًا هامة فى أمريكا الإسبانية منذ القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر "[٥٦] .

ولا يقبل الرجل بوجود أسلوب مدجن على أساس اعتبار الفن المدجن كمجموعة من الأعمال القاسم المشترك فيما بينها هو المشرقية الإسبانية hispánica [٥٧] ، ويساند مبدأ التصنيف الجغرافى على أنه المخرج المناسب أمام هذا التنوع الهائل فى الأشكال الفنية، وهذا يعنى عدم تواصل على الإطلاق. ويقسم دراسته إلى بنود، ويربط المراحل الأسلوبية المسيحية بالمدجن، ثم يقوم بتصنيفها أيضا جغرافيًا ، وهنا نجده يشير إلى التأثير الإسلامى فى دور العبادة الرومانية ، والقوطية – المدجنة ، وعصر النهضة – الفن المدجن [٥٨] .

وإذا ما كانت دراسة تورّس بالباس تُعنَى أكثر بتحليل ما هو زخرفى، نذكر أيضا اعترافه بوجود عناصر بنيوية إسلامية فى قباب الأضرحة [٥٩] ، وفى الأبراج القشتالية، والأرغنية، والأندلسية ، ورغم هذا ففيما يتعلق بالأبراج الأرغنية يميل إلى التصنيف الشكلى: الأبراج المربعة والأبراج المثمنة، والمختلطة [٦٠] .

وكان لفرناندو تشويكا F. Chueca Goitia أعمال قام بتحليلها جونثالو بورّاس G. Borrás ؛ حيث يرى – فرناندو – أن الفن المدجن ليس أسلوبا ، ويستخدم وصف المدجن على أنه سمة عامة لما هو إسبانى وللروح الوطنية بغض النظر عن السمة التاريخية[٦١] وإذا ما كان تاريخ الفن المدجن معقدًا فى حدّ ذاته، فإن قوة العرض عند تشويكا (١٩٤٧) وتأثيراتها اللاحقة تقودنا إلى عدم وضوح ملموس لهذه الظاهرة الفنية ، وترتبط بمواقف أخرى تاريخية تتحدث عن عدم الاعتراف الصريح بالمدجن على

أساس أنه أسلوب أو تعبير مستقل عن باقى الأساليب المعهودة فى تاريخ الفن. وهذا الثبات فى الموقف يوسّع فيه من روح ما هو مدجن لتشمل العالم المتحدث بالإسبانية [٦٢] .

وعلينا الإشارة إلى النجاح الذى حققته نظريات تشويكا على الشاطئ الآخر للمحيط الأطلنطى، وخاصة فى المكسيك وقد أبرز ذلك السيد/ فرنانو فى معرض تقديمه لطبعة " الثوابت Los invariantes لعام ١٩٧١، وإذا ما كانت المشاكل المتعلقة بالتأريخ للأساليب الفنية تتسم بالتعقيد فى العالم القديم، فإن الأمر يزداد تعقيدا عندما نقوم بتحليل الفن الإسبانى الأمريكى hispano americano ، ورغم وجود بدايات بحثية فى معاهد الأبحاث التى أنشئت فى دائرة القارة الأمريكية، فإن العمل المتعلق بالتأريخ لهذه الظاهرة الفنية لم يكتمل حتى بعد أن كان لإسهام تشويكا صداه الواسع فى القارّة الجديدة. إن خلق الثوابت والعناصر الروحية سمح – فى رأى بعض النقاد – بفتح الطريق "للحديث عن الآثار"، وتحوّل هذا الحوار الغريب – وهذا أبسط وصف له – إلى منهج تحليلى يساعد على الاستغناء عن المصادر التاريخية والأرشيفية؛ ليتسنى وضع تصنيف فنى وأسلوبى ، ومن خلال هذا المنهج الذى خرج من بين يدى خوان دى لا إنثينا J. de la Encina تربى الكثير من مؤرخى الفن والمهندسين المعماريين الذين تخصصوا فى التاريخ، ويشكلون اليوم عماد الجانب التأريخى فى المكسيك [٦٣] .

ويقول لنا تشويكا فى الدراسة حول الثوابت فى العمارة الإسبانية الأمريكية " بأنه لا يجب أن ننسى أن غزو الزخرفة لمناطق أكثر اتساعا يوما بعد يوم ، والخوف من الفراغ el horror vacui الذى نجده فى الزخرفة المعمارية الخاصة بكثير من الآثار فى أنتجوا Antigua (جواتيمالا) وفى كاخاماركا Cajamarca أو فى أركيبا Arquipa فى بيرو هى أمور غير بعيدة عن الروح المدجنة النابضة دوما فى العمارة الإسبانية، والتى تتضح ملامحها عندما تضعف القواعد التى تقود الاتجاه، ويطفو على السطح الإيقاع الشعبى ، إن المدجن هو أمر دائم وثابت وأكثر قوة مما يُتَصَوَّر فى إطار الباروك فى أمريكا الجنوبية ، وإننا لا نقبل هذا الأمر إلا على مضض؛ لأسباب تتعلق بالجغرافيا. إننا نشعر بأن الآثار الأمريكية بعيدة عنا بشكل يزيد عن الحد سواء فى الزمان أو المكان، وبعيدة عن التأثير المباشر للثقافة وللسكان المسلمين الذين كانوا

الأصل فى المدجن فى شبه جزيرة أيبيريا " [٦٤] . ويواصل قائلا : " نحن (يشير هنا إلى أن إسبانيا وإسبانوأمريكا) لدينا فن باروك مختلف (عن أوربا) وهذا هو ما يمكن أن يطلق عليه المدجن "[٦٥] .

ولما كان العنصر الجغرافى هو الأساس فى تصنيف الفن المدجن عند الكثير من الأساتذة الذين أسسوا لهذا المصطلح، فإننا نجده ملموسا فى أعمال مثل إسهامات مانويل جومث مورينو [٦٦] ، أو السيد / دييجو أنجولو [٦٧] ، وقد أصاب هذا الأخير عندما تحدث عما هو زخرفى وعن المخططات مثل " النموذج الإشبيلى " الخاص بالكنائس ، وأنماط القباب (سواء فى الكنائس، أم فى الجعفرية، أم فى المدافن) أو الأبراج. وفى هذا الإطار الخاص بمزيد من الإسهام فى دائرة المخططات نجد بحث فرانثيسكو إنيجيث حول الأبراج المدجنة فى أرغن، وكذلك البحث الذى أعده بعد ذلك خوسيه جالياى J. Gallay y Sarana عن المدجنات الأرغنية [٦٨] .

وتستمر الدراسات التحضيرية ذات الطبيعة الإقليمية لتشكل قاعدة لتأريخ حديث، وتشكل أيضا عمادا علميا موثقا ومفهرسا ومدققا من الناحية التاريخية لم يكن ليفكر فيه أحد عندما كان جومث مورينو وأنجلو نيجيث يقدمان أبحاثهما لدور النشر . ونبرز من بين تلك الإسهامات ما قام به كل من ألفونسو إ. بيريث سانشيث A. E. P. Sánchez، وكريستسنا جوتيرث كورتنس C. G. Cortines (مرسية)، وجونثالو بوراس، وكارمن جومث أوردانيث C. G. Urdanez وأغسطين سان ميجل A. Sanmi-guel (أرغن)، وكارمن فراجا C. Fraga ورفائيل جومث R. Gomez وألفريدو موراليس A. Morales (جنوب الأندلس) ومانويل بالديس M. Valdés، وماريا تيريسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera وبدرو خ. لابادو P. J. Lavado (قشتالة وليون)، وكلارا دلجادو C. Delgado وبالبينا مارتنيث كابيرو B. M. Caviró وكونثيثون أباد C. Abad وماريا تيريسا بيريث M. T. Perez H. وباسيليو بابون مالدونادو B. P. M. (المنطقة الطليطلية)، وبيلار موجويّون كانو كورتيس P. M. C. Cortés (إكستريمادورا)، وماريا دولورس أجيلار M. D. Aguilar وخوسيه مانويل جومث مورينو، وإيجناثيو إينــاريس I. Henares ورفائيل لوبث جوثمان R. L. Guzmán (الأندلس الشرقية) وكارمن فراجا (جزر الكنارى) [٦٩] .

أضف إلى هؤلاء هناك الكثير من الأعمال والأبحاث التحضيرية الأخرى حول العمارة المدجنة ذات الطبيعة الإقليمية والمحلية ، كما توجد دراسات مقارنة وتحليلات تاريخية واجتماعية أو إنتاجية (٧٠) . ويتضمن كتاب أناريبس باثيوس A. Reyes Pa-cios "فهرست العمارة والأسقف المدجنة ١٨٥٧-١٩٩١" أغلب تلك الإسهامات المشار إليها، وكذلك الجهد المبذول من خلال "المنتديات الدولية عن المدجنات" والذى عقد فى ترويل ابتداءً من عام ١٩٧٥م، ونشرت إثرها أعمال سبعة انعقادات نرى فيها دراسات محددة تفتح آفاقا جديدة للعمل، وتأتى بأحدث الدراسات عن الموضوع فى إسبانيا. كما نجد أن إعادة تشغيل بعض المنشآت المدجنة مصحوبة بدراسات لا تخلو من أهمية ما (٧١) .

وقد أدى كل هذا الزخم البحثى إلى إيضاح المفاهيم المستخدمة دون تمييز فى المصادر التاريخية المستخدمة، وأسهم فى تلاقى المفاهيم والوعى التحليلى، نرى إذن أن الجميع يعترفون بواقع وجود الفن المدجن سواء كان مفهومه قريبا من ثوابت "المدجن" لخواكين يارثا J. Yarza (٧٢) ، أو كان المصطلح الخاص بالبناء الرومانى أو عمارة إعادة التوطين لمانويل بالديس M. Vadés على سبيل المثال (٧٣) . ويجب ألا ننسى أيضا مصطلح " عمارة الآجر "(٧٤) . غير أن واقع الأمر يشير إلى حقيقة فنية يصعب تحليلها، غير أنها قابلة للمعالجة الموضوعية، وهذا ما أشار إليه فرناندو ماريّاس مشيرا إلى المدجن منذ القرن التاسع عشر بقوله: "إن تحليل الفن المدجن يشكل عملية معقدة أمام المؤرخ الذى عليه أن يواجه مجموعة من الوقائع التى تتسم ظاهريا بتوحّدها وقابليتها للتحليل بشكل شامل ، رغم أنها فى واقع الأمر تتسم بالتعددية وعدم التجانس، وبالتالى لابد من تطبيق مجموعة من الأطر التحليلية وأدى تحليلها خلال القرن الخامس عشر إلى إدخال تعديلات متوالية ومختلفة "(٧٥) .

ولقد كان جونثالو بورّاس أحد المؤلفين الذين بذلوا عناية خاصة فى تعريف وتحديد ملامح الفن المدجن ، وهو محرّك حقيقى لجيل هام من المؤرخين ، فبالإضافة إلى التحليلات التاريخية أو الخاصة التى قام بها عن إقليم أرغن، دافع عن الفن المدجن بالدخول فى كافة المناقشات التى حاولت أن تنزع عنه خصوصيته أو تجعله مجرد ملحق للفن المسيحى أو الفن الإسلامى ، وقال " باستقلالية الفن المدجن وأنه عبارة عن

واقع فنى جديد يختلف عن الثقافتين الإسلامية والمسيحية اللتين تنصهران فى الفن المدجن. ومع هذا فعندما نتحدث عن التحليلات الشكلية يمكن رصد السوابق فى هذا الاتجاه أو ذاك"[٧٦] ، وهنا فإن الأسباب الاجتماعية الثقافية لهذه الظاهرة تتمثل " أحد جوانبها فى التسامح الدينى الإسبانى خلال العصور الوسطى، الأمر الذى أدى إلى التعايش الاجتماعى بين الديانات الثلاث (المسيحية ، والإسلام ، واليهودية)، ومن ناحية أخرى نجد ظاهرة الاسترخاء الأخلاقى، ومن ملامحها بقاء الطائفة الإسلامية، وتعايشها تحت السيطرة السياسية المسيحية "[٧٧] . وإذا لم يكن فنا مدجنا على أساس الأيدى العاملة، وأنه نتاج قاصر على المدجنين فمن حقائق الأمور هو أن هؤلاء لعبوا دورا هاما فى الإبقاء على الورش والتقنيات التى انتهى بها المطاف لتكون جزءا من ثقافة واحدة ، غير أنه لم يكن ليكون كافيا لو اقتصر الأمر فقط على آثار إسلامية فى إطار السيطرة المسيحية. وكما تؤكد الأبحاث العلمية فإن الفن المدجن بدأ يكشف لنا عن ملامح جمالية، وأنها تزيد من شأن الأعمال وتباعدنا عن السمة الشعبية التى حاولوا إلصاقها بالعديد من العمارة المدنية ، وفى هذا المقام نجد أن كارمن فراجا قد برهنت على الدور الذى قام به النبلاء فى بناء الكنائس الصغيرة فى قرى جنوب الأندلس [٧٨] .

إننا على اتفاق كامل مع وجهة النظر التى طرحها جونثالو بوراس ، وإذا ما تجاوزنا التصنيف الفنى نجده يقول: ".. إن الفن المدجن هو واقع فنى جديد ومستقل ومنفصل عن الفن الأندلسى hispano musulman ؛ ذلك أنه من خلال بقاء ذلك الفن نجد زوال القاعدة الثقافية له، والتى تتمثل فى السيطرة السياسية الدينية التى حلت محلها السيطرة السياسية المسيحية . والفن المدجن هو محصلة ظروف التعايش فى إسبانيا المسيحية خلال العصور الوسطى ، وبالتالى كان أدق وأبرز تعبير فنى عن الشعب الإسبانى وإبداعا ثقافيا شديد الإسبانية، ولا يدخل فى إطار تاريخ الفن الإسلامى أو الفن الغربى إذ إن مكانه على الخط الفاصل بين الثقافتين." . وعلى ذلك فما كان قد بدأ على أنه ميراث إسلامى انفصل عن العالم الثقافى الإسلامى وعن السيطرة السياسية والدينية للإسلام وأصبح ظاهرة فنية جديدة تضفى ملامحها على الثقافة الإسبانية hispánica وأخذ يتباعد تدريجيا عن الجذور العرقية المدجنة التى أسهمت

فى جعله ممكنا ليتجاوز ظواهر ثقافية حادة مثل إكراه الأقليات المدجنة على اعتناق المسيحية ثم طرد الموريسكيين بعد ذلك. ولقد تحول الفن المدجن إلى تعبير فنى إسبانى hispánica وتجاوز كذلك المرجعيات الدينية التى كانت له منذ البداية "(٧٩) .

ونختتم حديثنا بالإشارة إلى ما أوجزه ألفريدو موراليس A. Morales فى هذا الصدد حيث أشار بشكل واضح ومعبر إلى تأييده وجهة النظر القائلة بالطابع الوحيد للفن المدجن ".. على أنه يعبر عن واقع فنى جديد هو محصلة الثقافتين الإسلامية والمسيحية "(٨٠) ويشرح وجهة نظره قائلا : " مما لا شك فيه أن الفن المدجن عبارة عن تمثّل للعناصر القادمة من الفن الأندلسى hispano musulman ، أو من الأساليب الرومانية والقوطية الأوربية. والخلاصة هى منتج منتقى وقد أعيدت صياغته وهو واقع جديد بغض النظر عن الحديث كثيرا عن سوابقه فى هذا الاتجاه أو ذاك ، وفى هذا المقام فإن وجود ملامح أو تفاصيل إسلامية فى مبانٍ رومانية وقوطية لا يجعلها مدجنة فهذا ليس إلا عمليات دمج وإضافة منعزلة فالمكونات الأندلسية hispano musulman هى بنيوية وزخرفية ، ويجب أن تُفهم هذه الظاهرة (الإضافة) على أنها ليست إلا كسوة للحوائط، وأنها بذلك تماثل ما يحدث فى الفن الإسلامى حيث لها الأولوية وتميل إلى إخفاء وتمويه العناصر المعمارية. وهناك الكثير من الأنماط المعمارية ذات الأصل المسيحى وخاصة الدينية منها إلا أنها تتمثل الوضع الجديد وتتحول بسهولة شديدة طبقا للمسار العام الذى عليه الفن الإسلامى عندما يدخل فى احتكاك مع ثقافات أخرى "(٨١) .

١ - ٢ : تاريخ الفن المدجن أمريكا : -

من الواضح أن بعض المؤلفين قد بدأوا من عقد الأربعينيات بتحليل المشاكل المتعلقة بالفن المدجن، وهى مشاكل عامة تشمل شبه جزيرة أيبيريا وإسبانوأمريكا ، غير أنه يجب أن نضع فى الاعتبار أنه ابتداءً من هذه الفترة أخذت تظهر دراسات تاريخية تتعلق بأمريكا وقد بدأ بها السيد/.دييجو أنجولو. ورغم وجود دراسات سابقة مثل التى خرجت من بين يدى كريستوفر برنال C. Bernal وداريو روثو

D. Rozo حول الأسقف فى مدينة بوجوتا [٨٢] ، فإن المقال الذى نشره السيد/ أنجولو ديجو فى مجلة "الفن الإسلامى" (Ars Islámica) (١٩٣٥م) بعنوان " الأسلوب المدجن فى العمارة المكسيكية " والذى استخدم فيه مصطلح " الأسلوب المدجن " قد طبق لأول مرة على أعمال معينة فى العمارة القائمة فى إسبانيا الجديدة Nueva Espana (المكسيك حاليا). وهذا البحث الذى لم يلق صدى كبيراً ؛ نظرا لقلة توزيع المجلة فى الدائرة الثقافية الإسبانية والإسبانو أمريكية فإن تورّس بالباس تولى الردّ عليه فى مجلة " الأندلس " عام ١٩٤١م ممحصاً بعض الآراء التى تحدث بها السيد/ أنجولو ديجو [٨٣] .

غير أن البحث الذى خرج من بين يدى السيد/ أنجولو ديجو ولقى صدى أوسع فى دائرة التأريخ للفن فى أمريكا بصفة عامة وللفن المدجن بصفة خاصة هو " تاريخ الفن الإسبانو الأمريكى "، وهو بحث قام به بالتعاون مع إنريكى ماركو E. Marco وماريو بوتشياثو M. Buschiazzo ، ولقد صدر الجزء الأول عام ١٩٤٥م وتعرض للإنتاج الفنى بصفة عامة ، وأولَى الفن المدجن أهمية خاصة [٨٤] .

ولقد تعرض فى هذا العمل للفن المدجن فى أمريكا على أنه نوع من بقاء بعض العناصر الشكلية ، ونفس الشيء يحدث مع الفن القوطى وفن عصر النهضة. وهنا نجد أن الدراسة عندما تتناول بالتحليل ما هو موجود فى جزيرة سانتو دومنج تلمّح إلى وجود طنف على أعمدة الصحون " مذاقها إشبيلى " [٨٥] ، وكذلك فى بعض الواجهات مثل واجهة مبنى القيادة القديم Capitania أو الأكتاف المثمنة المشيدة من الآجر (مثلما هو الحال فى صحن سانتو دومنجو). كما تشير إلى وجود عقود حدوية مدببة فى كنيسة سانتياجو التى تهدمت وكانت عقودا مزدوجة فى مقصورة الكهنة. وتقول لنا الدراسة ما يلى: " خلال قرن (عصر) الكاردينال ثيسنيروس Cisneros تم بناء كنيسة سانتياجو التى تهدمت اليوم، حيث نجد أن العقود الحدوية المدببة تُحدِّثنا عن الحنين لمقر الإقامة Claustro فى دير جوادالوبى Guadalupe" [٨٦] .

وفى الفصل الثالث المخصص للعمارة فى المكسيك يضع عنوانا جانبيا هو "التأثير المدجن" ، ويميز أنجولو Angulo بين ثلاثة أشكال وهى: الطنف، والأشرطة

Listel المتوازية ذات الأصول الموحدية، والفرخ alfarjes (السقف الخشبى المستوى) كعناصر محددة لما هو مدجن أو موريسكى ، وقد انتقلت هذه إلى إسبانيا الجديدة وكانت مرتبطة بالفن القوطى. ويختتم حديثه بالاعتراف بتأثير التراث الفنى الإسبانى بصفة عامة، وحدد منه الإشبيلى على أساس أنه آخر المراحل والمحطات التى يشهدها من يعبر الأطلنطى متوجها إلى أمريكا (٨٧) . وهذه الفكرة الخاصة بفصل العناصر والتى تطول الفن الباروك يعود هو لطرحها من جديد فى عنوان جانبى هو " الأسقف، والأحواض، والمنابر " (٨٨) ، وعدّد لنا الكنائس ذات الأسقف المستوية، أو ذات الأسقف المقببة طراز المسند والرباط par y nudillo ، ولا ينسى الإشارة إلى قلة المبانى المتبقية رغم أن بعض المصادر تشير إلى وفرتها.

والفصول التى تهمنا فى هذا المقام هى التى تتعلق بالمناطق الكائنة فى وسط أمريكا وجنوبها، وقد قام إنريكى ماركو دورتا بكتابتها. فعندما يتحدث عن كولومبيا يشير إلى الأسقف المقببة Cubiertas والمعروفة زمن كتابة هذا النص، ويخرج بالخلاصة التالية: " إذا ما كان الأمر عبارة عن استخدام صفة تنوه بأبرز الملامح فى فنها خلال القرن السادس عشر فربما كان من المناسب القول : كولومبيا المدجنة ، ولم يكن ذلك بسبب التأثيرات الموريسكية بالتحديد.. بل يرجع إلى الازدهار الذى بلغته نجارة الخشب الأبيض فى الأراضى الكولومبية ، فالقصاع Artesonados المدجنة كانت الأسقف المفضلة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر واستخدمت فى المعابد. كما نجدها مستخدمة خلال القرن الثامن عشر على شكل أسقف مقببة بها التشبيكات فى قرطاجنة الهند الغربية Cartagena de Indias ، وهذا برهان بديهى على أن التراث الخاص بالزخرفة الهندسية المعقدة لم يذهب مع مرور الزمن، بل ضرب بجذوره العميقة فى كولومبيا، وأسس مدرسة ، وأطال من عمر فن خصص له دييجو لوبث دى أريناس D. L. de Arenas عام ١٦٣٣ دراسة شهيرة بعنوان " ملخص نجارة الخشب الأبيض " وقد نشر هذا الكتاب فى إشبيلية " (٨٩) .

وأخذ هذا التقدير للنجارة المدجنة يتسع مثلما هو الحال عند أنجولو الرجل الذى أشار إلى عدة عناصر أخرى مثل الطنف الكائنة على عقود صحون مبانى تونخا Tunja على أساس أنها سمة من سمات المنشآت الأندلسية آنذاك"(٩٠) .

أما بالنسبة لمدينة كيتو فإن ماركو دورتا يعضد من وجود الفن المدجن مشيرا إلى أن القليل الباقى من الفن القوطى هو بفضل اندماجه بالأشكال المدجنة (٩١) . غير أن هذا العلاّمة عندما يقوم بتقديم تقييم عام يتحدث عن مشاكل ذات طبيعة سلالية من الصعب مقابلتها تاريخيا، يقول لنا: " لقد كان للفن المدجن حياة مكتظة فى كيتو ومن المحتمل أن كان لتلك أسباب تاريخية ؛ إذ يبدو أن الكثير من المسلمين الذين اعتنقوا المسيحية كانوا يحاربون فى صفوف الغزاة عندما اشتعلت نيران الحرب بين أتباع ألماجرو Aalmagristas وأتباع بيثرّا Pizarristas . كما أن نجارة الخشب الأبيض التى ازدهرت آنذاك فى شبه الجزيرة وجدت لها زبائن جيدين من الضباط الذين كانوا يحاربون فى صفوف قوات المسلمين الذين اعتنقوا المسيحية وأسسوا مدرسة فى كيتو ونشروا أسرار الزخرفة الهندسية العربية المعقدة، والتى خَلّفت لنا الكثير من الأعمال فى أمريكا الجنوبية، وتبرز من بينها الأسقف الجميلة فى كيتو "(٩٢) .

وتضم الفصول المتعلقة بكل من بيرو وبوليفيا بندا بعنوان " كنائس ذات أسقف مقببة مدجنة " حيث يتولى ماركو دورتا إيراد معظمها، وأبرز من بينها تلك التى توجد فى مدينة كوثكو Cuzco وسوكرى Sucre ، وبوتوسى Potosí ويعرب عن تألمه من أن الزلازل قد قضت على تلك التى كانت فى ليما والتى تتوفر عنها بيانات وثائقية. ومن خلال المصادر الأدبية يتحدث عن وصف الآثار المذكورة ويبرز حالة الإعجاب بالتشبيكات، وقائمة بأسماء البنائين الذين كانت لهم علاقة بالجماعات الدينية أو كانوا جزءًا منها (٩٣) .

وعموما فإن هذا العمل الهام الذى تعرض لإجمالى الفن الإسبانو أمريكى يتحدث عن الفن المدجن فى أمريكا مشيرا إلى قلة نماذجه فى إسبانيا الجديدة بالمقارنة بالأعمال البارزة فى كولومبيا، والأكوادور، وبيرو، وبوليفيا، وكذلك فى جزيرة سانتو دومنجو. وإذا ما كان التقييم يخص العناصر الجوهرية فإن ماركو دورتا يتناول الوضع فى أمريكا الجنوبية ويشير إلى حلول مكانية مرتبطة بالأسقف المقببة. ورغم تحليل براعة الأعمال التى ترتبط بالجماعات الدينية وعملية تدريب السكان الأصليين من خلال " مدارس الفنون والحرف " فلا يمكن أن ننسى أن ماركو دورتا يحدثنا – فى حالة كيتو –

عن " مسلمين اعتنقوا المسيحية " وقد جاءوا بهذا الفن إلى العالم الجديد ، وهو أمر مناقض تماما مع ما صدر من منع المسيحيين الجدد (*) السفر إلى أمريكا .

ويعود السيد دييجو أنجولو للحديث عن الفن المدجن فى أمريكا ، وكان ذلك عام ١٩٧٣م بمناسبة الانعقاد الثالث والعشرين للمؤتمر الدولى لتاريخ الفن ، فى مدينة غرناطة . فقد وضع عنوانًا لملخص بحثه هو " هياكل الأسقف المقبية الجمالونية الإسلامية التى جاءت من إسبانيا إلى أمريكا: الهياكل ذات التشبيكات الموريسكية "، ويوضح لنا رؤيته الخاصة بالفن المدجن فى أمريكا ، فعندما تعرض لهدف المنظور الذى اتخذه يقول: " أودّ أن أتحدث الآن عن كيف أن الفن المدجن – وهو فن محصلة الدمج بين ما هو إسلامى وما هو مسيحى ونشأ فى شبه جزيرة أيبيريا – عبر المحيط الأطلنطى وحمل إلى الأراضى الأمريكية أشكالا فنية إسلامية (٩٤) .

وهنا نجد أن أنجولو يحدد من خلال هذا النص مفهومه للفن المدجن " دمج بين ما هو إسلامى وما هو مسيحى"(٩٥) ، ثم ينتقل إلى شرح ما يفهمه فى أمريكا على أنه فن مدجن مستندا إلى أفكار كان قد طرحها فى العمل العظيم الذى تحدثنا عنه سلفا. وأشار إلى بعض التفاصيل الملموسة فى الطنف سواء فى العمارة الدومنكانية (الدومنكان) أو المكسيكية (مثل أكشاك posas أويخوتزجو Huejotzingo أو المشرقية التى أخذتها إسبانيا على عاتقها وجاءت بها إلى العالم الجديد متمثلة فى النجارة الموريسكية نجد أن باقى العناصر التى تقدمها لنا العمارة الإسبانو أمريكية أخذت تحتل المرتبة الثانية "(٩٦) .

وهذه الاستمرارية لم تقتصر على أمريكا بل حدث نفس الشىء فى إسبانيا ، وأشار إلى نماذج إشبيلية مثل مصلى سان خوسيه S. José الذى تولت نقابة النجّارين فى إشبيلية أمره خلال القرن الثامن عشر؛ إذ هيأت له سقفا مقبيا به تشبيكات. ثم يشير أنجولو بعد ذلك إلى العديد من الآثار سواء فى المكسيك أو فى أمريكا الوسطى أو الجنوبية. وهاتان المنطقتان الأخيرتان لهما أهمية كبيرة فهما لم تُدرسا بعد بما فيه

(*) هو مصطلح يطلق على الذين اعتنقوا المسيحية حديثًا من المسلمين واليهود . (المترجم)

الكفاية: " وربما كانت كنيسة شيانتلا Chiantla في جواتيمالا (التي أقيمت خلال القرن السابع عشر) هي التي تقدم لنا نفس العناصر التي نراها في كنيسة تشتشي كاستنانجو Chichicastenango وكنيسة سان كريستوبال S. Cristóbal : الجوانب والأربطة والتشبيكات ". ولقد تمكنتُ خلال عام ١٩٤٦، وأنا في داخل كنيسة لوس دولورس دي تيجوثيجالبا Tegucigolpa في هندوراس (القرن الثامن عشر) من تصوير ورؤية القصاع المثمنة، وقد تعرضت للدمار بطريقة وحشية بعد وقت قصير على يد الجهل العنيد لمن كان يقوم على أمرها. ولقد وجدنا في السلفادور نمطا من دور العبادة يتكون من ثلاث بلاطات تقوم على دعائم خشبية horcon ورافدة الرقص zapata، نجد أن البلاطة الكبرى لها سقف طراز المسند والرباط par y nudillo أما البلاطتان الأخريان فلهما سقف مسطح به غروق أو كمرات براطيم خشبية أفقية حيث تلتصق التشبيكة الموريسكية بالأوتار tirantes ، وهذا دون نسيان الإشارة إلى وجود قصعة مثمنة بها الكثير من التشبيكات التي توجد في بانشيمالكو Panchimalco [٩٧] .

وبعد ثلاثين عاما تقريبا من قيام أنجولو بنشر كتابه " تاريخ الفن الإسبانو أمريكي " نجده يوسع دائرة معارفه بإضافة أسماء مبانٍ أخرى وتناول مناطق جغرافية، وأشار إلى إمكانية الاستمرارية لهذا الفن والتي سوف نراها متداخلة في فن البارّوك.

ومن الشخصيات البارزة في إطار هذا الميدان التاريخي نجد السيد/ مانويل توسنت M. Toussaint ، وهو رجل يمكن أن نعتبره بمثابة الأب الحقيقي لتاريخ الفن في المكسيك. فقد نشر خلال عام ١٩٤٦م بحثا فريدا عنوانه " الفن المدجن في أمريكا " (مُهْدى إلى السيد/ دييجو أنجولو) وفي هذا الكتاب نشهد لأول مرة عرضا بانوراميا شاملا للفن المدجن في أمريكا الإسبانية ؛ حيث يضم الجزء الموجود جنوب الولايات المتحدة الأمريكية [٩٨] ، وعلى أساس الأمانة العلمية العظيمة لهذا الرجل والتي تعتبر صفة لكبار الأساتذة نجده يشير في المقدمة إلى أن الجزء المتعلق بالمكسيك يخصه وحده ، أما ما يتعلق بباقي الدول التي تشكل طائفة مجتمع إسبانو أمريكا فهو يدين في هذا الجهد لما زوّده به العديد من الدارسين في المناطق الجغرافية المختلفة من

بيانات ومعلومات [٩٩]. ورغم بعض جوانب القصور فى الكتاب (ومنها على سبيل المثال عدم الاستخدام الأمثل والدقيق للمصطلحات، وهذا أمر شائع بين باحثى تلك الفترة) فإنه يعتبر باعثا لهمم الباحثين ليتوجهوا بجهودهم إلى هذا الميدان الثقافى.

وفى عام ١٩٤٨ يعود السيد/ مانويل للحديث عن الفن المدجن فى المكسيك حيث نشر كتابا له بعنوان " الفن الاستعمارى فى المكسيك " [١٠٠] وفيه عرض بطريقة موجزة للفن المدجن ضمن الفن الاستعمارى خلال القرن السادس عشر ، وكان ذلك تحت عنوان " استمرارية الفن المدجن ".

وفى ميدان الفن المكسيكى نجد شخصية بارزة أخرى معاصرة للسيد/ مانويل ألا وهو السيد/ بابلوث ث. دى جانتى P. c. de Gante . فلقد تحدث هذا العالم عن الفن المدجن فى بعض الحالات، ففى عام ١٩٣٩م ركّز اهتمامه على تحليل التأثيرات المدجّنة فى كيريتارو Querétaro [١٠١] ، وفى عام ١٩٤٧ تحدث من جديد عن الفن المدجن وذلك ضمن كتاب ضخم ومعقد عن العمارة المكسيكية خلال القرن السادس عشر [١٠٢] .

وفى عام ١٩٤٧ ظهر فى كوبا كتاب فيه الكثير من الإيحاءات بعنوان " الفترة السابقة على الباروك فى كوبا. مدرسة كريويّا(*) Criolla للعمارة الموريسكية " .

ومؤلف الكتاب هو/ فرانثيسكو برات بويج F. Prats Puig الذى تخرج فى كلية الآداب والفلسفة والحقوق المدنية بمدينة برشلونة عام ١٩٢٩م، وذهبت به أحداث الحرب الأهلية الإسبانية إلى المنفى الكوبى ، ولقد قام المجلس المحلى فى برشلونة بإعادة طبع هذا الكتاب [١٠٣] ، وجاء مصحوبا بمقدمة كتبتها أليثيا جارثيا سانتانا A. G. Santana حيث تقدم لنا تحليلا هاما للقيمة التاريخية لبرات بويج . فالعمل فى حد ذاته يعتبر إطراء للعمارة الشعبية والمجهولة المؤلف أمام الأعمال الكبرى لفن الباروك فى أمريكا. غير أن الأمر الهام هو الخاص بفهم الفراغات السكنية والكنسيّة الكوبية خلال القرنين

(*) من أحد مفاهيم هذه اللفظة كل من ولد من أب إسبانى أو من أصل إسبانى فى أحد أقاليم أمريكا (خلال العصر الاستعمارى) .

السادس عشر والسابع عشر وكذلك تقنيات البناء ، وكلها حدث بالمؤلف لربطها بالتراث المعمارى الموريسكى والتأقلم على الظروف النوعية (الجغرافية والاجتماعية) للدولة ، وكان ذلك من خلال مدرسة Griolla التى تحولت إلى مدرسة وطنية. وتدل المنهجية المتبعة على الدقة الآثارية، ثم يلى ذلك نظام للمقارنة قاصر على المشاكل المتعلقة بالفراغات وأنماط البناء والتفاصيل الزخرفية فى شبه جزيرة أيبيريا ومشيرا إلى الدور الهام الذى لعبته جزر الكنارى كمعبر فى تلك اللحظات التاريخية .

ولقد أسهم بحث برات بويج فى قيام جيل كامل من المهندسين المعماريين والمؤرخين بدراسة هذا التراث والمساعدة على الاهتمام الشامل الذى تجاوز الجانب الأثرى. ومن بين الأبحاث التى تعترف بتأثير فرانثيسكو برات بويج نبرز ما قامت به أليثيا جارثيا سانتانا بشأن مدينة ترينداد Trinidad (١٠٤) .

وابتداءً من الستينيات نجد أن الدراسات عن الفن المدجن ، والتى تتسم بجودتها ودقتها العلمية تأخذ فى التكاثر. وقد برزت قامات بعض الباحثين سواء على هذا الشاطئ أو ذاك من شواطئ المحيط الأطلنطى، وتركزت الدراسات أساسا فى الأسقف الخشبية المقبية. ففى عام ١٩٦٥م ظهر إلى النور بحثان فى هذا المضمار: أولهما: بحث ألفه جراثيانو Graciano Gasparini بعنوان "الأسقف ذات المسند والرباط فى المبانى الاستعمارية الفنزويلية" (١٠٥) ؛ أما الثانى : فقد ألفه سانتياجو سباستيان S. Sebastian بعنوان " الأسقف المدجنة فى غرناطة الجديدة " (١٠٦). وكلا البحثين هامان لكل من فنزويلا وكولومبيا.

ويعتمد بحث جاسبارينى على مؤلَّفه الرائع "دور العبادة الاستعمارية فى فنزويلا" الذى ظهر عام ١٩٥٩م وهو عبارة عن عمل ممتاز يضم العديد من الدراسات عن كنائس موجودة فى أرجاء الجغرافيا الفنزويلية ، ونظرا لفائدة هذا الكتاب فقد أعيد طبعه عام ١٩٧٦م (١٠٧) .

وعلى مدار السنوات التالية أخذت تظهر فى بلاد أخرى أبحاث تكمل الصورة، وهنا نشير – على سبيل المثال لا الحصر – إلى بعض الدول مثل: شيلى (١٩٧١م)،

وكوبا (١٩٧٨م)، وهى أبحاث خاصة بكل من جابريل جواردا G. Guarda فى الحالة الأولى ، وخواكين بييس J. Wriss فى الحالة الثانية [١٠٨] .

ويستحق هذا البحث الثانى بعض الاهتمام؛ فبنيته وتطوره شبيهة بالأبحاث التى سبقته ، وأشار بوضوح إلى أن النجارة المدجنة سوف تتحول إلى ممارسة معتادة وشائعة فى العمارة الكوبية وظلت كذلك حتى القرن التاسع عشر؛ وهذا لعدة أسباب من بينها: وفرة المواد الخام، وقلة التكلفة، ومناسبتها لمقاومة الزلازل. ومعنى هذا أن النجارة المدجنة تتعايش مع كافة التيارات الجمالية فى العمارة خلال العصر الاستعمارى. [١٠٩] .

ويدخل فى إطار هذا الخط التحليلى مقال هام وجذاب نشره فرنانو تشويكا جويتيا بعنوان " الثوابت الأصيلة فى العمارة الإسبانو أمريكية " [١١٠] ، وهو استمرار للكتاب الذى نشره عام ١٩٤٧ بنفس العنوان وكرّسه للعمارة الإسبانية الذى أشرنا إليه بإسهاب قبل ذلك [١١١]. ويرى المؤلف أن السِّمتين الأساسيّتين للعمارة الإسبانو أمريكية (بغض النظر عن الاستخدام الشائع للأسقف المقبية من الخشب) هما: التطور الطولى للمخطَّطات الخاصة بالكنائس (فيما يتعلق بالبنية) والخوف من الفراغ فى الميدان الزخرفى، وكلتا السمتين من أصول مدجنة.

أما فى بيرو فعلينا أن نشير إلى العمل التحضيرى الذى قام به ريكاردو مارياتيجى R. Mariategui عن الأسقف ولقد أشار فى مقدمة البحث إلى أن الهدف هو دراسة أسقف الكنائس، والأديرة، والمنازل التى كان لنجارة الخشب الأبيض دور فى إقامتها ، أى تلك التى لها هياكل خشبية هى الأسقف. كما تعنى الدراسة أيضا بتقنية البناء " [١١٢] . ويواصل المؤلف فى مقدمته الحديث عن الكتاب وأنه " باكورة حقيقية حول موضوع مهمل فى إجماله، ولم تتم معالجته إلا بشكل جزئى، إلا أنه يتضمن موادا غاية فى الأهمية فيما يتعلق بالآثار "[١١٣]. ومع هذا تجدر الإشارة إلى أن أغلب محتوى هذا الكتاب قد تم تقديمه إلى المؤتمر الأول للدول الأمريكية فى التاريخ والفن الدينيين والذى عقد فى مدينة بوينوس أيرس خلال شهر سبتمبر عام ١٩٥٢م Primer Congreso Interamericano de H. y A. religiosos إلا أن تأخره فى الظهور

حتى عام ١٩٧٥م يجعله معرضا للقليل من التقدم العلمى الذى طرأ واحتفظ بعد مرور ٢٣ عاما بدور الريادة.

والنص الذى كتبه مارياتيجى ليس إلا فهرسا للأسقف وخاصة تلك التى نجدها فى كوثوكو وليما، ولا يتعرض كثيرا للتقنية، أو الدلالات الاجتماعية، أو التحليل التاريخى الفنى، وكلها أمور مطلوبة وهامة .

ويعتبر أن " الأسقف المدجنة إنما هى أعمال حقيقية من أعمال النجارة المعمارية، بحيث نرى أن المبدأ التقنى الذى تقوم عليه هذه الهياكل يتمثل فى إنجاز سقف مقبى، تستخدم فيه ألواح من الخشب سواء كانت رقيقة أم سميكة. أما أساسها الفنى فهو عبارة عن ترك الهيكل مكشوفا من الداخل، وزخرفته بالتشبيكات التى تساعد على تماسك كافة الأجزاء ، ثم زخرفتها بعد ذلك بالألوان الزاهية " (١١٤) ، ويشير أيضا إلى أنه اعتمد بشكل أساسى – عند تأليفه الكتاب – على إسهامات لويث دى أريناس L. de Arenas وإ. مارياتيجى (١١٥) .

ثم يقوم بتصنيف الأسقف المقبية العديدة التى ذكرها سيرا على خُطى رافولس Rafols فى بحثه المعنون " الأسقف والقصاع Artesonados الإسبانية ". ثم يبدأ بالأسقف المستوية (ذات البراطيم) ، والتى يراها مارياتيجى على أنها ترجع لأصول قوطية رغم اعترافه بوجود تأثير موريسكى واضح وخاصة فى الجانب الزخرفى (البوابة، ومقر الإقامة الأول بدير سان فرانثيسكو دى ليما S. Francisco ، والحجرات، والطابق الأرضى لمقر الإقامة فى دير سانتو دومنجو بكوثكو، ومقر الإقامة أيضا بدير سان فرانثيسكو بنفس المدينة) .

وعندما يتحدث عن الأسْقف ذات المسند والرباط Par y nudillo يقول بوضوح: " لقد أقيمت هذه الأسقف بطريقة رائعة اعتماداً على التشبيكات، وهى مدجنة ويطلق عليها " الفرخ " alfarjes . والأكثر نمطية هى ذات القصاع سواء كان لها أوتار أم لا، كما أنها تشبه الهياكل الخاصة بالأسقف المقبية وبها الرُكاب (الإفريز)، والجوانب (بما فى ذلك الألواح الساترة) ، وكذلك المصد أو ما يسمى بـ harneruelo

(الساتر الأفقى – العلوى) كما يوجد منها ما هو أفقى وهى هنا مثل التشكيل القوطى ، كما تضم أيضا التوليف بين التشبيكات والقصاع casetón والتى أسرف فى استخدامها نجّارو الخشب الأبيض فى إسبانيا خلال القرن الخامس عشر "(١١٦) .
ويتــولى فى نهــاية المطاف تحليل الأســقف التى على شكل قـبـة، والتى يــرى ماريــاتيجــى أنــها تنويعــة من الأسقف ذات المسند والرباط والمنشأة بواسطة دعامات مستعرضة فى الجوانب cuadrales وبها قصاع.

أما بالنسبة للأكوادور فليس أمامنا إلا الحديث عن الأبحاث الرائدة التى جرت على يد الأب/ بارجاس Vargas ، فعندما ينظر إلى الواقع الخاص بالأسقف المقبية المدجنة يشير إلى أن العرب لم يعيشوا فى كيتو وهذا عكس ما أكده إنريكى ماركو دورتا ، وبالتالى فإن التقنية مستوردة بالكامل. ويسير على نفس الخط الذى سار عليه لامبريث إى روميا مشيرا إلى أن " الأسلوب المدجن قد خدم العمارة ببعض العناصر الزخرفية " (١١٧) ، وأدخل البند المُعَنْوَن بـ" الهياكل المدجنة "فى فصل عام هو الخاص " بفن الحفر " ، وبذلك يدخل ضمن عناصر أخرى مثل: الكورس وحوامل الأيقونات. لكن التطور الذى يطرحه عن زخرفة الفراغات الخشبية يتّسم بالأهمية وهى فراغات تنتقل من مجرد كونها تكوينات هندسية إلى كونها أطر البرامج التصويرية، ويتركز هذا التحليل على الإشارة إلى كنيسة سان فرانثيسكو، وأن العناصر التقنية المستوردة هى الأسقف المقبية فى كل من منطقة التقاطع crucero والكورس ، بينما نجد أن ما تحت الكورس sotocoro لا يعنى الطرح الخاص بفراغ تصويرى جديد. ويُؤَرِّخ لهذه القفزة الجمالية بعام ١٦٤٧م من خلال إشارة مرجعية فى " الآباء الفرنسيسكان Los Padres Capitulares Franciscanos تقول: " إنه عبارة عن كورس غاية فى الجمال ومزخرف بحجرات صغيرة Zaquisami ، أما ما هو مذهّب فهو فقد زخرف بالتشبيكة، وتوجد فى فراغاته عشر وثمانى لوحات Lienzo تتحدث عن خلق الكون ". ويواصل خوسيه ماريّا بارجاس قائلا : " ومن الناحية التاريخية نجد أنها الإشارة الأكثر قدَما، والتى تتحدث عن تطور الأسلوب المدجـن وعن التشبيكات المتوازيـة وعن الأسقـف (المسطحة)، وكذلك عن تكوينات الأشكال لوضع أطر تاريخية "(١١٨) .

ولقد اكتسبت بانوراما العمارة المدجنة الإسبانو أمريكية الكثير من الثراء من خلال الفصول التى نشرت عام ١٩٨٨م، وخرجت من بين يدى كل من تيريسا جسبرت T. Gisbert وخوسيه دى ميسا J. de Mesa ، وتناولت هذا الفن فى بيرو وكذلك المحكمة القديمة فى شاركاس Charcas (بوليفيا). وتدخل الفصول المذكورة ضمن الجزء الثامن والعشرين فى سلسلة Summa Artís (١١٩) ، كما نشير إلى الدراسات التى قام بها سانتياجو سباستيان متناولا باقى أمريكا حيث يطرح علينا من خلالها رؤيته عن الفن المدجن.

يقدم سانتياجو سباستيان مفهوم المدجن كأسلوب ويقول: " وطبقا لتوجهات الدراسات التاريخية الحديثة يجب توصيف ظاهرة المدجن على أنه موضة أو فن وليس أسلوبا ، بل أسلوب فرعى له طبيعة شعبية فى الأساس.. ولقد طرح البروفسور بورّاس فتح آفاق جديدة لتحليل المدجن الأرغنى ، وهنا نراه - طبقا للتوجهات الحالية - يرى أن الفراغ الداخلى هو العنصر الوحيد الذى يمكنه تجاوز مفهوم المدجن على أنه مجرد عناصر زخرفية ، غير أن ذلك يبدو فى نظرنا هذيانا ، فعندما يفتقر المدجن إلى توصيف فنى لم تكن فيه القوة الكافية لإبداع أنماط بنيوية جديدة تساعد (على الأقل) فى خلق فراغات لنمط جديد من المبانى. فلقد كرر المُعلّمون المدجنون الفراغات الموجودة وهى الأندلسية أو القوطية. ويبدو من البديهى أنه لابد من قبول المدجن على أنه أسلوب فرعى وعلى أنه تراث شعبى ذو جذور أندلسية، وظل قائما من الناحية المكانية حتى القرن الخامس عشر. وابتداءً من القرن السادس عشر (سواء فى إسبانيا أو إسبانو أمريكا) أخذ هذا التراث يفقد قوة دفعه رويدا رويدا حتى تحوّل إلى عناصر باقية أى أصبح ظاهرة شعبية ، ومن هنا يمكن تفسير ما رآه أمريكو كاسترو A. Castro فى الأدب خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر متمثلا فى ظهور بعض الموضوعات الإسلامية عند تولى لوبى دى بيجا L. de Vega وكالديرون Calderón وجونجورا Gongora .. (*) وعلى هذا فإن الإسبان قد زوّدوا الوسط الأمريكى بميراث

(*) كل هؤلاء هم من عمالقة الأدب الإسبانى خلال ما أطلق عليه العصر الذهبى (السادس عشر والسابع عشر) . (المترجم)

من الأشكال السائدة فى إسبانيا، والتى كان فيها الفن المدجن عبارة عن عناصر شعبية وفن ملىء بالحنين إلى الماضى "[١٢٠] .

وهذه الفكرة التى لا تعتبر المدجن أسلوبا تساعد وتدفع على أن يضع عنوانا هو "فن نجارة الخشب الأبيض " [١٢١] للفصل الذى يتحدث فيه عن الأسقف الكولومبية ، يقول المؤلف: " هناك أسباب ذات طبيعة اقتصادية وتقنية حدت باستخدام الأسقف الخشبية على أنها الأنسب، ومن هنا يكمن السِّر فى الازدهار الذى حققته نجارة الخشب الأبيض على أنها النظام الأكثر ملاءمة لأسقف دور العبادة فى غرناطة الجديدة، ولم يقتصر الأمر على القرن السادس عشر بل امتد إلى القرون اللاحقة"[١٢٢].

أما فى الجزء الذى يخصصه لبيرو وبوليفيا، والذى أعده كل من جيسبرت وميسا فإن عنوان الفصل هو " القوطى والمدجن " وهنا نجد القصد فى مقابلة أسلوبين [١٢٣]

وإذا ما عدنا لندقق النظر من جديد فى المكسيك - رغم أننا أشرنا قبل ذلك إلى أبحاث تتناول تلك البقعة - فإننا نعتقد أن نشر " أعمال فراى أندرس دى سان ميجل Obras de fray A. des. Miguel عام ١٩٦٩م، على يد الباحث المكسيكى إدواردو بايث ماثياس E. B. Macías ،(والتى حظيت فيها نجارة الخشب الأبيض بأهمية كبيرة) قد شجّعت ميدان الدراسات المدجنة بشكل عام ونجارة الخشب الأبيض بشكل خاص [١٢٤] .

وفى الإطار المكسيكى نجد بحثا ذا أهمية كبيرة وهو البحث الذى خصصه ماركمان Markman لإقليم تشياباس Chiapas عام ١٩٧٦م ، وبعد تأكيد الفكرة المقبولة بشكل عام والقائلة بأن المدجن الأمريكى يضرب بجذوره فى جنوب إقليم الأندلس ، وقبول الفكرة القائلة بوجود جذور له فى المناطق غير القوية اقتصاديا فى إسبانو أمريكا يشير إلى مجموعة من المقابلات - سواء كانت بنيوية أم زخرفية - بين الإقليم الذى يتولى دراسته وبين جنوب إسبانيا ، وينتهى به المطاف إلى تحليل بعض الأعمال الهامة مثل النافورة الشهيرة تشيابا دل كورثو Chiapa del Corzo وبرج دير الكارمن Carmen فى سان كريستوبل دى لاس كاساس S. C. de las Casas . ويحاول أن يجد ما يقابلها فى إسبانيا[١٢٥] .

ونشير أيضا إلى بحث آخر (فى إطار البحث عن مقابلات) هو رسالة الماجستير التى قدمتها ريخينا إيرناندث فرانيوتى R. H. Franyutp [١٢٦] عام ١٩٧٩م. ويتضح هدف الرسالة من العنوان " تحليل مقارن بين العمارة المدجنة فى طليطلة وفى ميشواكان "Michoacan" ، وخصصت الفصل الثانى لتناول ما جدّ من دراسات فى ميدان المدجنات المكسيكية بصفة عامة والنجارة بصفة خاصة.

وقدمت جوادالوبى أبيلس Avilés ملخصا لبحث لها يسير فى نفس الاتجاه ولو أنه ركز على النجارة خلال القرن السادس عشر ، وهو ملخص ألقى فى " الانعقاد الثانى للقاء الدولى حول الفن المدجن فى ترويل " [١٢٧] ، وهو بحث هام على أساس أنه خلاصة ، فبعد أن أشارت إلى وصول الجماعات الدينية المختلفة إلى إسبانيا الجديدة (المكسيك) وانتشارها فى جغرافية المكان تتحدث عن الكيفية التى أصبحت بها تلك الجماعات من كبار المدافعين عن نجارة هياكل الأسقف، والتى وصلت إلى أقصى ازدهار لها خلال القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، ورغم ذلك فأغلب هذه المنشآت لم يعش حتى العصر الحالى ، ثم انتهت بتقديم قائمة بكافة الأديرة التى كانت ـ حسب الجماعات الدينية ـ وقد شمل الإحصاء أيضا الكنائس والمنشآت الملحقة الأخرى التى كان لها أسقف من طراز المسند والرباط، وتوقفت بعض الشيء لتحليل تلك المبانى التى لازالت قائمة.

وفيما يتعلق بالأبحاث الحديثة علينا أن نشير إلى أبحاث قمتُ بها وتتحدث عن الملخصات التى طرحت " فى اللقاء الدولى حول الفن " S. I. De Arte وكان معهد الأبحاث الجمالية بالجامعة المستقلة بالمكسيك هو الذى نظم ذلك اللقاء تكريما للسيد/ مانويل توسنت عام ١٩٩٠م ، وقدمتُ بحثا فى " المؤتمر الدولى حول العلاقات بين إقليم الأندلس وأمريكا " (إشبيلية ١٩٩٠م) [١٢٨] ، ويتضمن البحث الثانى موجزا للبحث الأول ، وفى هذا الإطار يتم طرح ثلاث أفكار أساسية: أولاها: التأكيد على أن الفن المدجن فقد خلال العصور الوسطى أُسُسَه الأيديولوجية، وبذلك أمكن لأى من المجموعات الثقافية المختلفة التى كانت تشكل عماد المجتمع أن تستخدمه. ولهذا السبب - ثانيها: - نجد أنه بعد غزو مملكة غرناطة طبقت الملكية المطلقة استخدام تقنيات

البناء المدجنة كعنصر لتعمير هذه الأراضى التى تم ضمها، وتم تطبيق ذلك فى مجموعة من المبانى الهامة مثل الكنائس فى القرى والأديرة والمستشفيات ..إلخ، الكائنة فى الأحياء الشعبية والمدن الكبرى والصغرى. ونظرا للتوصل إلى نتائج جيدة – ثالثها: – نجد أن عملية ضم الأراضى الشاسعة للمملكة وخاصة فى أمريكا أدى إلى نقل نظام التعمير الذى حقق نجاحا كبيرا فى جنوب إسبانيا.

وقد قمتُ بالتعاون مع باحثين من الإسبان – إيجناثيو إينارس ولاثاروخيلا – وباحث مكسيكى آخر هو إيجناثيو طوبار Tovar بإجراء دراسة تحضيرية عام ١٩٩٢م بعنوان " العمارة والنجارة المدجنتان فى إسبانيا الجديدة " (١٢٩) . وقد عرضنا فى هذه الدراسة الوضع التاريخى للفن المدجن فى المكسيك ، ثم – تأسيسا على هذا – جئنا بوثائق أرشيفية جديدة، وحللنا الموقف التاريخى، وأبرزنا أهمية النص الخاص بفراى أندرس دى سان ميجل F. A. de San Miguel الذى ألّفه عن الأراضى المكسيكية، وقارنّاه بنص معاصر له هو الخاص بدييجو لوبث أريناس D. L. Arenas ، ثم قمنا بإعداد تصنيف مناسب للأعمال استنادا على بحث ميدانى هام. وتعتبر هذه الدراسة الأكثر اكتمالا فى الوقت الحاضر حول الفن المدجن فى المكسيك.

وفى الختام لا يسعنا إلا الإشارة إلى البحث الذى أعده خواكين برتشيث J. Bér-chez بعنوان " العمارة المكسيكية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر" حيث يشير فيها " إلى أن السّر فى استمرار نجارة الخشب الأبيض فى العمارة الإسبانية الجديدة (العالم الجديد) novohispana يكمن فى أسباب وظيفية، وأسباب ذات جدوى ترتبط بالأرض المكسيكية غير المستقرة ؛ ولهذا كانت هذه النجارة أنسب الحلول خلال ردح طويل من القرن السابع عشر .."(١٣٠) وبالتالى نرى الباحث يركز على البعد الوظيفى فى الفن المدجن.

وعموما فإن الاستمرار الخاص لهذه الأشكال (بغض النظر عن مرحلتها التاريخية، وبغض النظر عن سياسة استيطان الأراضى والمفاهيم الأيديولوجية ، وبعيدا عن الأسباب التى تعتبر فى معظمها ذات طبيعة اقتصادية ، والتجديد المستمر للأعمال – مجهولة المؤلف – فى الكنائس والمساكن) قد جعل تقنيات نجارة الخشب الأبيض

جزءًا من عمارة شعبية لا تقف عند حدود الزمن، وتشكل جزءا هاما فى صورة أمريكا الإسبانية A. Hispana . غير أن هذا ليس له علاقة بالظروف الخاصة بالقرن الأول الذى تم خلاله تصدير العناصر الثقافية التى أخذت تدخل مع العناصر المحلية لصناعة نسيج جمالى، وجغرافى، وإنسانى بغية الوصول إلى فن أمريكى أصيل.

١-٣ : الطروحات الجامعة : -

لقد ساعدت الإسهامات التاريخية التى عرضنا لها حتى الآن على تمهيد الطريق للقيام بدراسات إقليمية، وقد حدث ذلك فى شكل دراسات هامة جاءت فى صورة أطروحات دكتوراة . ويلاحظ أيضا أن التصنيفات الشاملة قد انحصر دورها فى صورة فصول ترد فى مقدمة أعمال يقوم بها المؤلفون، وهذا يعنى وجود أكثر من وجهة نظر ، ويلاحظ أن وجهات نظر جونثالو بوراّس أكثر هذه الآراء صلابة فيما يتعلق بتقديم تعريف واضح وتحديد المكانة التى تشغلها ظاهرة الفن المدجن فى تاريخ الفن .

ففى " اللقاء الدولى الذى عقد فى غرناطة عام ١٩٩١م نجد أن بوراّس قد راهن على وضع تعريف ثقافى للمدجن يقول: " هناك عناصر أساسية وفعالة كان لها دورها لحظة ميلاد وتطور الفن المدجن، منها: القبول الاجتماعى للميراث الآثارى الإسلامى السابق ، والقبول باستمرار المورو كأقلية دينية، والقبول الاجتماعى لنظام البناء الموروث عن الأندلس hispano musulman ، وهو نظام أخذ يتأقلم على الوظائف والضرورات الخاصة بمجتمع ذى أغلبية مسيحية . وهذه العناصر تضع حدودا تاريخية - زمانية - ومكانية للفن المدجن " (١٣١) .

هناك مجموعة من العناصر تشكل الواقع الموضوعى بغض النظر عن التوصيف الفنى المعاصر الذى يؤدى إلى الخلط أكثر منه إلى التحليل التاريخى الثقافى ، وهذه العناصر هى : رد فعل مجتمع فى العصر الوسيط المتأخر بالنسبة للمشاكل الوظيفية والتقنية ، والاختيار الواعى لجمالية محدودة، والتأثير الثقافى الذى كان لأراضى الأندلس .

إلا أن اختلافنا مع جونثالو بورّاس يكمن فى باب الأطر الزمنية ، فهو يرى أن طرد اليهود عام ١٤٩٢م وإكراه المدجنين على اعتناق المسيحية (عام ١٦٠٢م عند تاج قشتالة ، وعام ١٥٢٦م عند تاج أرغن) يقضى على نظام التعايش خلال القرون الوسطى، وبالتالى فالنظام الاجتماعى السائد هو الذى يحدد نهاية الظاهرة الجمالية المدجنة ، وبذلك يظهر ما أطلق عليه الباحث الأرغنى اسم المدجنات :".. هى حلول شكلية ذات أصول مدجنة كانت قد انضمت إلى الثقافة الإسبانية ؛ ولهذا فإذا ما كنا نتوخّى الدقة يجب أن نصف كل هذه الظواهر الفنية المتأخرة (ومن بينها هياكل الأسقف ذات التشبيكات) بأنها "مجرد عناصر بقيت من المدجن فى الفن الإسبانى أو الفن الأيبيرى الأمريكى " (١٣٢) .

وبَسْط هذا التعريف على العالم الأمريكى يؤيده جونثالو بورّاس . أضف إلى ذلك ما ورد فى طرحين قدمهما كل من سانتياجو سباستيان ، وجواد الوبى أبيلس فى إطار الانعقادات الخاصة " باللقاءات الدولية حول ترويل" . وهنا نجد أنه يستخدم نفس المنظور فى الملخص الذى قدمه عن غرناطة مشيرا إلى الجوانب التالية . وفيما يتعلق بسانتياجو سباستيان، والملخص الذى قدمه فى " الانعقاد الأول للقاء الدولى حول المدجن فى ترويل " عام ١٩٧٥م (والذى أعلن له عنوانا هو " الميراث المدجن فى إسبانو أمريكا " ثم غير العنوان إلى " عناصر أندلسية Hispano musulman فى إسبانو أمريكا) يقول بورّاس: " إذا ما كان لى الحديث عن التغيير فى العنوان فهذا مرده إلى أنه لا يعكس مجرد قضية تتعلق بالمصطلح، بل هو عبارة عن تغير عميق فى المنظور التاريخى الذى يتخذه البروفسور سانتياجو سباستيان بالنسبة للفن المدجن ووجوده فى أمريكا الأيبيرية iberoamerica ، وهو ثمرة لاختصارين هامين : أنه ينفى عن المدجن سمة الأسلوبية، وبالتالى فإن البروفسور سباستيان يراه على أنه ظاهرة فنية مستقلة ذاتيا، ووضعه فى إطار الاستمرارية لما هو أندلسى فى إسبانيا المسيحية . أما البعد الثانى فهو إعطاء بعده فى إسبانو أمريكا مساحة ضيقة اقتصرت على ميدان النجارة " (١٣٣) . أما العماد التاريخى الآخر الذى استند إليه البروفسور بورّاس فهو البحث الذى قدمته جوادالوبى أبيلس خلال " الانعقاد الثانى " للمؤتمر المذكور

عام ١٩٨١م، وكان عنوانه "النجارة المدجنة فى إسبانيا الجديدة خلال القرن السادس عشر" وهو بحث يدخل فى إطار الاعتراف بجدارة سانتياجو سباستيان، وبالتالى فالنتائج هى نفسها السابقة .

وعندما قمتُ بعد ذلك بسنوات بسؤال البروفسور سانتياجو سباستيان عن كتابة نص لتقديم الكتالوج الخاص بمعرض " المدجن الأيبيرى الأمريكى : من الإسلام إلى العالم الجديد " سألنى عن السبب فى تكليفه بذلك لأنه من ناحية المبدأ لم يتفق مع هذه التسمية ، فعرضت له أسبابى حول الاختلاف فى وجهات النظر كعنصر من عناصر التحليل العلمى ، فما كان منه إلا أن سلّمنى بعد ذلك عدة صفحات عنوانها " هل المدجن موجود فى إسبانو أمريكا ؟" لقد عاد من جديد للتأكيد على فكرته الرافضة لمفهوم الفن المدجن على أنه أسلوب :" وكما كان وجود أسلوب مدجن موضع شك فليس أمامنا إلا اعتباره استمراراً للفن الأندلسى بعد زوال السلطة السياسية . وهذه الظاهرة المتعلقة بالاستمرارية هى من سمات العالم المتحدث بالإسبانية وتعتبر كتراث يرجع إلى العصور الوسطى حاضراً فى الثقافة الإسبانية ابتداءً من بدايات العصور الوسطى وحتى القرن الثامن عشر . واعتماداً على المفاهيم التاريخية الحديثة يجدر وصف ظاهرة المدجن على أنها موضة أو فن، وليست أسلوبا بل أسلوب فرعى يتسم بشعبيته. وإذا ما كان الفن المدجن قادرا – فى ميدان العمارة – على خلق فراغات داخلية إذن لأمكنه تجاوز مفهومه على أنه مجرد عناصر زخرفية . وعندما يفتقر الفن المدجن إلى شخصية جمالية أسلوبية لم يتمكن بما فيه الكفاية من خلق أنماط بنيوية جديدة كان لابد منها لإنشاء أنماط جديدة من العمارة . فلقد كرر " المعلمون " نفس الفراغات المعروفة : إما الأندلسية وإما القوطية ".

يبدو من البديهى إذن القبول بالمدجن كأسلوب فرعى وكتراث شعبى يضرب بجذوره فى الأندلس وكانت له فاعليته حتى القرن الخامس عشر . وابتداءً من القرن السادس عشر (سواء فى إسبانيا أو إسبانو أمريكا) أخذ هذا التراث يفقد قوته حتى أصبح مجرد عناصر باقية أى ظاهرة شعبية" (١٣٤) .

ومن خلال الفقرة المطوّلة التى أوردناها من المقدمة المذكورة لسانتياجو سباستيان نجد أنه لا يعترف بوجود أسلوب مدجن سواء فى شبة جزيرة أيبيريا أو فى أمريكا واعتمد فى رأيه على عدم وجود إبداع فى الفراغ يتسم بالأصالة والبنيوية ، لكننا سوف نتحدث لاحقا حول هذه النقطة . كما أنه يشير إلى شعبية الموروث الأندلسى فى فن يتسم بالشعبية والخروج من حدود الزمان؛ حيث يضم أيضا إجمالى العصر الحديث ويقترب من بعض الرؤى التى طرحها تشويكا جويتيا .

وعودة إلى الخط الأساسى فى هذا التحليل نحو رفض سانتياجو سباستيان للأسلوب المدجن على إجماله، يعنى عدم إمكانية استخدام جونثالو بورّاس لحجج سباستيان لتطبيقها على أمريكا فقط .

ورغم أن النقاش التاريخى الذى دار فى المؤتمر المذكور الذى عقد فى غرناطة لم ينته إلى إيضاحات محددة إلا أنه أوضح بجلاء اهتمام عدة مراكز بحثية بالموضوع وظهرت أسماء جديدة لتنضم إلى قائمة العلميين فى كل بلد (١٣٥) ، ولقد عمل أغلب هؤلاء على تحديث معلوماتهم بمناسبة انعقاد معرض تحت عنوان " المدجن الأيبيرى الأمريكى : من الإسلام إلى العالم الجديد " والذى عقد فى مدينة ملقة فى ربيع عام ١٩٩٥م، واتضح من خلال النصوص الواردة فى الكتالوج توجّهات الأبحاث فى كل واحدة من المناطق الجغرافية المذكورة (١٣٦) . وأخيرا نجد مشروعا لليونسكو يحاول تحليل تأثير الثقافة العربية فى أمريكا من خلال شبه جزيرة أيبيريا (١٣٧) ، ويضم المشروع مجموعة من الدارسين ، الذين يتوافقون أحيانا مع اللقاءات السابقة ، ولقد تولى جونثالو بورّاس التنسيق لهذا الأمر وقدم للمطبعة كتابا ظهر عام ١٩٩٦م بعنوان " الفن المدجن " (١٣٨) .

وقام بورّاس بإعداد فصل المقدمة حيث يبرر الأعمال والأبحاث التى يتضمنها الكتاب .. " فى دائرة افتراض وجود الفن المدجن فى إسبانو أمريكا من منظور أنه امتداد للفن المدجن الإسبانى فى أراضى العالم الجديد ..." (١٣٩) ثم يورد بعض النقاط والتمحيصات انطلاقا من أن هذا الامتداد يبدأ اعتبارا من القرن السادس عشر، وهى الفترة التى بدأ فيها انحسار الفن المدجن فى شبه جزيرة أيبيريا نظرا

لتحطيم نظام التعايش الذى كان سائدا فى العصور الوسطى؛ ونظرا لتعميم التوجيهات الخاصة بعصر النهضة ، وكذا انتصار القبول الاجتماعى له ورغم هذا فهو يخرج باستنتاج يقول: " إن الفن المدجن لازال يحتفظ بفاعليته فى إطار ما هو خاص وبالتحديد فى إطار الأديرة "(١٤٠) . ثم يستند من جديد على النصوص التى أشرنا إليها سابقا (أبحاث سانتياجو سباستيان) ليقبل فى النهاية بمصطلح هو " بقاء ما هو مدجن" رغم أنه يعترف بأهمية الموروث الأمريكى . يقول بورّاس: " يجب أن نستخلص أن هذه التمحيصات التاريخية الضرورية لا تقلل ولو قيد أنملة من القيمة الفنية لبقاء ما هو مدجن فى إسبانو أمريكا، والتى قدم لها فى هذا العمل المهندس المعمارى رامون جوتيرث تحت مضمون الانتقال الثقافى (سوف نتحدث عنه سريعا) . وعلى أية حال فإن العناصر المتعلقة ببقاء ما هو مدجن فى إسبانو أمريكا كبيرة، وتتجاوز مجرد كونها مجموعة من العناصر المدجنة الباقية مما كان فى شبة جزيرة أيبيريا . ويوجد أمام الباحثين فى الموضوع ميدان فسيح للعمل يمثل هذا الكتاب القاعدة الأولى المتينة لأبحاث لاحقة " (١٤١) . وعلينا أن نعترف بمنطقية الخلاصة التى جاء بها البروفسور بورّاس، والتى تفتح الطرق لنواصل العمل ونمحص بعض جوانب الفن المدجن فى أمريكا .

إننا نعتقد أن إقامة الدولة المطلقة للملوك الكاثوليك وملوك أستورياس Asturias تقوم على وحدة الأراضى والدين ؛ ولهذا فمن خلال هذا المنظور لا يمكن بقاء النظام المدجن على المستوى الاجتماعى ، بل إننا نرى على المستوى الفنى ظهور مرحلة أخرى من مراحل الفن المدجن وهى استخدامه كوسيلة تعبير على يد هذه الملكية التى تقوم بتوحيد أرضها . كما أن عدد الآثار التى وصلت إلينا والطروحات الفطرية التى عليها السياسيون ورجال الدين، وكذلك الكتب التى ظهرت متأخرة زمنيا لتناول موضوع نجارة الخشب الأبيض، والتى ترجع إلى الثلث الأول للقرن السابع عشر تحول دون أن نتحدث عن مجرد بقاء عناصر شكلية . من البديهى أن المدجن الذى نراه اعتبارا من عام ١٣٩٢م فى شبة جزيرة أيبيريا وفى مجموعات الجزر الكائنة فى المحيط الأطلنطى يختلف عن ذلك الذى نراه فى العصور الوسطى المتأخرة . إلا أن دراسة خصوصيات

ونواحي الاختلاف فيه هي هدف أبحاث تدور في الفلك الخاص بتاريخ الثقافة، والسماح بتراكبه التاريخي، والاعتراف بالدور الأيدلوجي الذي قام به .

. ونذهب في القول إلى أبعد من هذا بالإشارة إلى أنه إذا ما نظرنا إلى فكرة المدجن من خلال الأعمال المنفذة في أمريكا – سيرا على نظرية البروفسور جونثالو بوراس – فإننا نضع أنفسنا في النقطة المحددة التي نفقد فيها تاريخية الظاهرة ونستخدم صفة " الثابت الأصيل " ؛ لنطلقها على إنتاج معماري له حدود تاريخية ويستجيب لحاجات مجتمع محدد له اهتمامات ثقافية شديدة الوضوح . ولهذه الأسباب أتفق مبدئيا مع النتائج التي توصل إليها الباحث الأرجنتيني رامون جوتيرث R.Gutiérrez من خلال بحثه بعنوان " انتقال الثقافة الإسلامية ووجودها في أمريكا اللاتينية عبر شبه جزيرة أيبيريا" إذ يقول في بحثه : ".. إننا نفضل أن نطلق لفظة العربية أو الإسلامية على الظواهر الفنية الأصل ، بحيث يطلق مصطلح المدجنات على تلك التي تدخل في عملية الانتقال الثقافي في شبه جزيرة أيبيريا ، ومصطلح المدجنات الأيبيرية الأمريكية على تلك التي نشأت من جراء الانتقال الثقافي لقارتنا، وهنا لا أجد مواقع كثيرة . والأمر الهام ليس هو النقاش الدلالي بل فهم المضمون ..." (١٤٢) .

ومما لا شك فيه أن جواز التعايش بين المدجنين، واليهود، والمسيحيين قد ضاع مع تطبيق السياسة الجديدة للملوك الكاثوليك ، وأخذت تلك القاعدة الاجتماعية التي جعلت الفن المدجن أمرا ممكنا خلال العصر الوسيط المتأخر تزول بعد الاستيلاء على غرناطة . غير أنه من البديهي أيضا أن استيعاب التقنيات والنموذج التعبيري لم يصبحا حكرا على طائفة سلالية بعينها وأصبحا ملكا للجميع . وهذا ما يبرر قيام الملوك الكاثوليك باستخدام النموذج كعنصر للوحدة وظهور واقع قانوني جديد . وما يبرهن ويعضد هذه الرؤية هو عدد وجودة الأعمال المنفذة خلال القرن السادس عشر في كافة الممالك القائمة في شبه الجزيرة .

كما أن قبول المجتمع الجديث يحمل معه بعض العناصر التي يجب وضعها في الاعتبار. وهذا يجبرني – من جديد – على العودة إلى عملية الاستيلاء على مملكة غرناطة ، فالمدجن الغرناطي هو في الأساس فن يعود إلى القرن السادس عشر، وهو

فن حديث فيما يتعلق بالزمان، وفيما يتعلق بالطرح السياسى (الدولة المطلقة) . فهذه الدولة الحديثة التى تنتج عمارة مدجنة هى تلك التى نجدها فى أمريكا، ولا ننسى أنها عبارة عن أراضى مختلفة وشعوب لكن تاجه واحد وتوجد فكرة واضحة للدولة .

ومع هذا أتفق مع جونثالو بورّاس فى أنه يجب وضع حدود للظاهرة المدجنة، فليس كل ما يتم تنفيذه فى أمريكا بسمَاتٍ عامة تتفق مع الفن المدجن هو كذلك ، كما لا يمكننى أن أتفق مع جواد لوبى أبيلس أو مع أى من الطروحات التى عرضها البروفسور جونثالو بورّاس، والتى يؤكد فيها أنه لا يوجد فى أمريكا إلا عناصر شكلية كما أشرت إلى ذلك آنفا . (١٤٣) .

إن المشكلة التى تطرأ أمام التحليل الصحيح للمدجن فى أمريكا تكمن أساسا فى عدم وجود دراسات تاريخية تقوم على أسس ثقافية، ويصحبهما جرد للأعمال والتحليلات الشكلية والتاريخية والعلاقات مع شبه جزيرة أيبيريا . فالنصوص التى تتناول الفن المدجن فى أمريكا تتسم بقلتها، والطروحات النظرية المقدمة فى " المؤتمر الدولى عن المدجن الأيبيرى الأمريكى (١٩٩١م)" (١٤٤) ، وكتالوج معرض " المدجن الأيبيرى الأمريكى : من الإسلام إلى العالم الجديد " (١٩٩٥م) (١٤٥) أو النص الذى ورد فى مشروع اليونسكو والذى أطلق عليه ACALAPI (إسهام الثقافة العربية فى الثقافات الأيبيرية والأمريكية من خلال إسبانيا والبرتغال) (١٩٩٦م) (١٤٦) ما هى إلا مقاربات عامة ومشتركة، تجبرنا على القيام بدراسات عميقة لازالت قيد البدء ، كما أن هذه الأبحاث القائمة على المراجع الشائعة تركز أساسا على نجارة الخشب الأبيض وتترك جانبا نمطا آخر من الظواهر الفنية .

غير أن نجارة الخشب الأبيض ربما كانت تشكل الفصل أكثر إبداعية فى الفن المدجن فى أمريكا، لكنه ليس الوحيد، كما أن الأبحاث المتعلقة بنجارة الخشب الأبيض فى هذه الدائرة لا تتعلق كلها بالمدجن ، ويجب ألا ننسى أن كثرة الخشب فى جُلّ الأراضى التابعة لملكة إسبانيا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكذلك وجود فنيين محليين أدى إلى تطوُّر هذا الفن .

وأخيرا أرى أنه من الضرورى المزيد من التعمق فى التحليلات التاريخية التى تساعد على ما يلى :

١ – إبراز واقع الفن المدجن فى أمريكا، وليس مجرد وجود عناصر مدجنة وذلك من خلال تحليل الفراغات، وليس العناصر الزخرفية أو البنيوية المنعزلة .

٢ – ربط الفن المدجن بأحداث ووقائع تاريخية واجتماعية وأيديولوجية تسهم فى تحديد إطار ثقافى .

٣ – تحديد الإطار الجغرافى له .

وبعد إقرار ووضع الآفاق الشكلية والجغرافية والزمنية، يمكننا التمييز بدقة بين ما يرتبط بتعريف ما هو مدجن وبين تلك العناصر التى ليست إلا الإبقاء على تقنيات تخدم الطروحات الجمالية بغض النظر عن كونها ظاهرة تاريخية . وهذه العناصر تتسم بأهميتها وأنها جوهرية لفهم الرؤى التاريخية للقرن التاسع عشر وفترة طويلة من القرن العشرين ، وفهم ما أطلق عليه زيفا " الأسلوب الاستعمارى" لكن هذا أمر لا يدخل فى دائرة اهتمامنا فى هذه اللحظات .

وأرى أنه يجب أن تقوم بتصنيف الفن المدجن خلال العصور الوسطى على أساس التنويعات الإقليمية، أى سيراً على الخطوات البحثية التى تجرى حتى هذه اللحظة ، ويجب فى الوقت نفسه أن تكون هناك دراسات تاريخية diacrónicas تساعد على تحليل التطور الذى طرأ على إجماله . حقا إن ظروف النقاش فى إقليم قشتالة وليون حول الرومانى وحول عمارة الآجر تختلف عن المضمون المحدد الذى عليه الفن المدجن فى ترويل { تروال } Teruel أو ذلك الخاص بإقليم إكستريمادورا . وحقيقى أيضا أن الطروحات الأولى التى تمت فى طليطلة أو سرقسطة خلال القرن الثانى عشر يجب تمييزها عن المشروعات التى نفذها ألفونسو العاشر جنوب إقليم الأندلس ، ومثلما هو الحال بالنسبة للفن المدجن الذى نُفِّذَ فى غرناطة، فإن أغلب ما تم تنفيذه خلال القرن السادس عشر كان دليلا على تغير جوهرى فى المفهوم الاجتماعى حيث اختفى التعايش بين الثقافات الثلاث .

نلاحظ إذن أن الظروف الاجتماعية خلال القرن السادس عشر وكذلك المفاهيم السياسية والأيديولوجية للملوك الكاثوليك ، وأسرة الملوك ذات الأصل النمساوى التى جاءت بعدهم هى التى تم تصديرها إلى أمريكا ، والأمر الذى لا شك فيه هو نقل العناصر الثقافية مع ما صحبه من عملية انتقاء لتلك العناصر ، ولقد تم اختيار بعض المفاهيم المدجنة ضمن تقنيات البناء والتقنيات الجمالية والمفاهيم الخاصة بالفراغات المتاحة .

علينا إذن البحث عن السبب فى الأحداث الموازية التى تتلاحق فى مملكة غرناطة ، والمتمثلة فى محاولة الاستيطان والاستيلاء على الأراضى الإسلامية ، ومن البراهين الدامغة فى هذا الصدد هو مشاركة السياسيين من أصول غرناطية لهم تأثيرهم فى تحديد ملامح أمريكا ، ومن الواضح أن عمارة الكنيسة الأمريكية التى سارت على النموذج الغرناطى هى دليل آخر على ما نقول (١٤٧) .

إذن نجد أن الفن المدجن الأمريكى يقوم بنفس الوظائف التى كانت له فى غرناطة وتتمثل فى : الاستيلاء على الأراضى واستيطانها ، وفرض رموز جمالية على السكان. إلا أن هذا الطريق له أبعاده التاريخية والجغرافية ، وعملية ضم الأراضى- فى رأيى - شاركت على الانتهاء خلال الثلث الأول للقرن السابع عشر ، وهى الفترة التى أطلق عليها مؤرخو أمريكا " قرن اللقاء " (١٥٣٥م - ١٦٣٩م) . أما بالنسبة للأبعاد الجغرافية فإن عمليات الغزو التى حدثت حتى ذلك التاريخ هى التى تحددها ، وابتداءً من السنوات الأولى للقرن السابع عشر بدأت عملية تقسيم أمريكا إلى أقاليم بشكل تدريجى ، وبنفس الشكل أيضا أخذت تظهر تأثيرات محلية مثل الردود المستقلة التى جاءت على يد المجتمعات التى "تأسبنت" وتَتَوج ذلك فى الثراء الفنى للباروك ؛ لكن ذلك لا يعنى أنه لم تتبق هناك تقنيات - وخاصة النجارة - منبثقة عن الأنماط المعمارية والخاصة بالفراغات المدجنة ، بل لقد أصبحت تلك التقنيات مجموعة من العناصر الباقية لفترة تاريخية ساعد فيها انتقاء العناصر الجمالية على وضع أول تعريف لماهيته. وعلى أية حال فإن بقاء تلك العناصر بشكل كَبُر أم صغر وسرعة حلول عناصر أخرى معمارية أكثر ثراء محلها هو الخط الفاصل الذى يضع الفروق ويأخذنا إلى

فراغات كانت غارقة فى الفن المدجن مثل مدينة المكسيك التى تقدم لنا فى الوقت الحالى مجموعة عظيمة من عناصر البارّوك ، أو العناصر الباقية لعمارة شعبية (بدون مراحل زمنية أو مؤلفين) تساعد على تحديد الاتجاه التعميرى وأعمال البناء فى جزء كبير من منطقة الكاريبى مثل كوبا أو قرطبة جزر الهند الغربية . ولقد أسهم إيجنايثو إينارس I. Henares فى هذه المناقشات بقوله : " فيما يتعلق بالمضمون ربما لم يكن هناك شىء أقصر عمرا من أسلوب أو طرح أسلوبى وإذا ما تضمن كل فكر عنصرا من العناصر التى تؤدى إلى قِصَر عُمره فإن المفاهيم الأسلوبية هى التى تأخذ نصيب الأسد وترتبط بلحظة تاريخية لتمثلها ، كما أنها محصلة فترة مرحلية فلسفية ثقافية ولها تأثيرها الفاعل فى دائرة الفكر التاريخى الذى تمخض عنها ؛ ولهذا علينا أن نعود لطرح ومعرفة الماهية المنهجية أو فعالية المضمون والبعد الثقافى لتلك الأساليب " (١٤٨) .

ويوضح لنا بعض النقاط فى رأيه عندما يتحدث عن الفن المدجن الأمريكى ، وعلاقته بالفن المدجن فى شبه جزيرة أيبيريا : " إن الطبيعة الجوهرية للعناصر البنيوية والتشييدية فى العمارة المدجنة (من حيث إنها وسيلة فعالة لتعمير الأراضى) نراها منعكسة كواقع غربى مستقل وتوفيقى . وتم إدخاله إلى أمريكا لنفس الغية، وتوخيًا لدرجة النجاح التى كانت له فى إسبانيا الإسلامية تواصلت واستمرت العناصر المادية والأخلاقية التى تمكنت الهيمنة السياسية القشتالية من إدخالها بشكل تدريجى فى شبه جزيرة أيبيريا على أنها رمز للسلطة والاستمرارية. وإذا ما كانت التأثيرات الموحّدية أو الناصرية مقبولة من السلطة الرسمية فى ميدان العمارة المدجنة فى إقليم الأندلس وطليطلة أو أرغن (من حيث إنها رمز هام للانتصارات المتوالية على السلالة المهزومة ومن حيث إنها مجرد عنصر عملى أو جمالى بغض النظر عن أية اعتبارات جمالية) ، فإن العمارة المدجنة فيما وراء البحار ظلت محتفظة بنفس المفاهيم المعمارية كما أنـها (فى إطار الطابع القمعى للقرارات الخاصة بالتعمير). أفادت من مواد البناء والعناصر الزخرفية الخاصة بكل واحد من الأقاليم التى تم إخضاعها ، وفى الوقت ذاته تم طرح مفهوم إعادة استغلال الفراغات والمبانى القائمة" (١٤٩) . وهذه نتائج أتفق معها تماما وأرى أنها يجب أن تقود مشروعات البحث فى المستقبل.

الهوامش

(١) استخدمت الطبعة التى صدرت فى مدريد لمانويل تيو Manuel Tell 1872 من خلال صورة طبق الأصل نشرتها دار Librerias Paris - Valencia 1996.

(٢) J. Amador de los Rios . El estilo Mudejar en Arquitectura صـ٣ .

(٣) نفس المصدر صـ ٤ .

(٤) نفس المصدر صـ ٦ .

(٥) نفس المصدر .

(٦) نفس المصدر صـ ١٥ وحاشية رقم ١.

(٧) نفس المصدر صـ ١٧ .

(٨) نفس المصدر صـ ٢٢ .

(٩) نفس المصدر صـ ٢٤ .

(١٠) نفس المصدر صـ ٣٠ .

(١١) نفس المصدر صـ ٢٥ وحاشية رقم ١ فى الصفحة السابقة .

(١٢) نفس المصدر صـ ٣٤ - ٣٥ .

(١٣) نفس المصدر صـ ٣٥ .

(١٤) نفس المصدر صـ ٣٦ .

(١٥) نفس المصدر .

(١٦) نفس المصدر صـ ٣٩ .

(١٧) نفس المصدر صـ ٥٨ .

(١٨) M. C. Fraga Gonzalez , Arquitectura Mudejaren la Baja Andalucia, P. 15-26

(١٩) فيما يتعلق بهذه القضايا التاريخية انظر ج بوراس جواليس فى " الفن المدجن " صـ ١٦-١٨ حيث يعرض بوضوح النقاش التاريخى الدائر سواء من خلال الأكاديمية ، وكذلك من خلال الكتب والمقالات الصحفية التى صدرت طوال النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

(٢٠) J.M. Rodríguez Domingo, La Arquitectura "Neodrab" en España: El medie valimo islámico en la cultura arquitectónica españo- la (1840-1930), pág. 202.

(٢١) يتمثل نموذج حلبة مـصارعة الثيران " نو الأسلـوب المدجــن الجـديـد " فى الحلبة المقامة فى مـدريـد عام ١٨٧٤م والتى أشـرف عـليهـا المهندسان Carpa و Ayuso وإلى هذا يشير أما دور دى لوس ريوس بقوله : " الأسلوب قاصر على إسبانيا . وهنا نجد أن حلبة مصارعة الثيران بمدريد أول مبنى يشيد على طراز قديم وجديد " انظر M. Gomez Moran Yurina " Arquitectura del Sigloxlx صـ ١٦٧٣ .

(٢٢) Cfr. F. J. Rodríguez Barberán, Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX: breve resumen de tendencias, obras y autores, págs. 103-113.

(٢٣) J. M. Rodríguez Domingo, op. cit., pág. 211.

(٢٤) Ibidem, págs. 204-213.

(٢٥) حول أصول وتطور مفهوم التوفيق بين المتناقضات انظر
Cfr. I. Henares Cuéllar, Historicismo y Eclecticismo en España: los orígenes del discurso de la cultura moderna y sus valores de la Ilustracián al Romanticismo, págs. 81-101.

(٢٦) Villar Movellán Introduccion a la Arquitectura Regiona-lisa. El Modelo Sevil lano, págs. 28.

(٢٧) Cfr. A. Villar Movellon, El regionalismo andaluz, págs. 115- 129 y 'Victor Pérez Escolano, La Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla. Alcances 'ide-ológicos, urbanos y arquitectónicos, págs. 131-145.

(٢٨) Villar Movellán, Introducción a La Arquitectura Regionalista. El Modelo Se villano, págs. 204-213.

(٢٩) لقد تناول الباحث الأرغنى تاريخ المدجنين من خلال عدة أبحاث عامة وخاصة بمناطق أو نقاط معينة إلا أننى أرى أن المقالات والأبحاث التالية هى التى تحمل جماع فكره :
EL Arte Mudéjr, págs. 13-36; y EL Arte Mudéjr: Estado actual de la cuestión págs. 9-19.

(٣٠) V. Lampérez y Romea, Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos, pág. 342.

(٣١) Ibidem, págs. 699-719.

(٣٢) تجدر الإشارة إلى أنه قد نشر قبل ذلك بحثا بعنوان :
Las iglesias espanolas de ladrillo : Apuntes sobre un arte nacional". Entre las repercusiones de este texto que llegan hasta los últimos años tenemos que citar a Ph. Araguas, Architecture de brique et architecture .mudéjar y J. M. Santamaría, El ro-mánico de ladrillo en la villa de Cuéllar.

Calzada, Historia de la Arquitectura Española, pág. 72. (٣٣)

Ibidem, pág. 123. (٣٤)

(٣٥) نفس المصدر صـ ١٢٥ : إنه يأخذ هذه الفكرة من تورس بالباس بما فى ذلك العنوان الجانبى الذى يعالج تحته انتشار الفن القرطبى فى فرنسا وشمال إفريقيا . كما يخصص نبذه عن أمريكا حيث يشير إلى مجموعة من الإنشاءات ذات الأسقف المدجنة المقبية فى مدينة المكسيك وفى كيتو . ويبدو أنه يعتمد فى هذا الجانب على Lampérez y Romea (La arquitectura Hispanoamericana la épocas de la Co lonización y de los Virreinatos) y J. G. Navarro (La escultura en El Ecuador).

Ibídem, pág. 245. (٣٦)

J. Contreras, Historia del Arte Hispánico. (٣٧)

J. Contreras, Historia del Arte Hispánico, vol. II, pág. 46. (٣٨)

Ibídem, pág. 45. (٣٩)

(٤٠) ومع ذلك فعلى مدار النص يستخدم مصطلحا خاصا بالموريسكيين J. Contreras تاريخ الفن فى البلاد المتحدثة بالإسبانية - الجزء الثانى صـ ٥٥ .

Ibídem, págs. 441-442. (٤١)

Cfr. F. Íñiguez Almech, Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estruc (٤٢) turas primitivas y su evolución, págs. 173-189.

J.Contreras, Historia del Arte Hispánico, vol. II, pág. 443. (٤٣)

.Ibídem, pág. 74. (٤٤)

.Ibídem,q az`1, pág. 486. (٤٥)

H. Terrasse, L'art hispano-mauresque, des origines au XII siecle y E. Lam (٤٦) bert, L'art mudéjar.

Cfr. .E. Lambert, El Artc Gótico en España (siglos XII y XIII). págs. 21-23. (٤٧)

Ibídem, págs.. 23-24. (٤٨)

Cfr. C. Vílchez Vílchez, La Alhambra de Leopoldo Torres Balbas (opres de (٤٩) restauracón y conservación. 1923- 1936).

L. Torres Balbás Arte Almohade. Arte Nazarí Arte mudé jar, págs.39-43-46 (٥٠)

(٥١) نفس المصدر ص ٢٣٧ .

(٥٢) نفس المصدر ص ٢٣٨ .

(٥٣) نفس المصدر ص ٢٣٨ .

(٥٤) نفس المصدر ص ٢٣٨ .

(٥٥) نفس المصدر صـ ٢٤٢, وهنا نجده يسير على نهج إيلى لامبير وهنرى تيراس، حيث كانت تربطه بهما علاقات قوية فى ميدان الدراسات النظرية الخاصة بالفن القوطى والفن الأندلسى .

(٥٦) نفس المصدر صـ ٢٤٥ .

(٥٧) نفس المصدر صـ ٢٤٥ .

(٥٨) نفس المصدر ٢٤٧ .

(٥٩) نفس المصدر ٢٩٠ .

(٦٠) نفس المصدر صـ ٢٦٤ 297 , 281 ,

Cfr. G. Borrís Gualís, El Arte Mudéjar, págs. 33-35. (٦١)

Cfr. F. Chueca Goitia, Invariantes Castizos de la Arquitectura Española; e, (٦٢) Invariantes en-la arquitectura hispanoamericana

(٦٣) أشير هنا إلى J. del Encina ، فقد تولى عام ١٩٦٠م تدريس دورة في "الجامعة الوطنية المستقلة بالمكسيك " ضمن محاضراته في سيمنار " تاريخ العمارة ". وقد نشرت هذه المحاضرات عام ١٩٨٢ . وفي مقدمة هذا العمل نجد أن المهندس أغسطين بنيا لازال يطرح أسئلة تهدف إلى الكشف عن الثوابت في الفن المكسيكي . ويلاحظ أن المحاضرات المذكورة تحمل نفس العنوان الذي نجده في النص الذي كتبه المهندس تشويكا (ومنها على سبيل المثال " الشكلية الرمزية في العمارة " أو " الثوابت الإسبانية في توزيع المسطحات والزخرفة المعمارية . كما يلجأ إلى تغيير بعض المسميات التي تتسم بعموميتها بغية البحث عن أصداء لها في أمريكا مثل الفراغ في العمارة الإسلامية (تشويكا) - الإسبانية (إنثينا) (...)

F. Chueca Goitia, Invariantes en la arquitectura hispanoa-mericana, pág. (٦٤) 251.

.Ibídem, pág. 252. (٦٥)

.Cfr. M. G0mez-Moreno Martinez. Arte Mudéjar Toledano. (٦٦)

Cfr. Diego Angulo Íñiguez, Arquitectura Mudéjar Sevillana de los Siglos (٦٧) XIII, XIV y XV.

.Cfr. J. Galiay Saraiana, Arte mudéjar aragonés. (٦٨)

(٦٩) فيما تعلق بأبحاث هؤلاء المؤلفين انظر قائمة المراجع المرفقة بهذا البحث .

(٧٠) من بين أحدث الأبحاث أطروحة الدكتوراة التي تقدمت بها إيلينا ديث خورخي بعنوان " إشكالية الفن المدجن " جامعة غرناطة ١٩٩٨م .

Cfr. AA.VV., La Aljafería; o G. Borrás Gualís. La te chumbre de la Catedral. (٧١) de Teruel. Restauración

Cfr. J. Yarza, Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media; Arte y Arqui- (٧٢) tectura en España. 500- 1250; y Metodología y técnicas de investigación de lo mudé jar.

Cfr. M. Valdés Fernández, Arte de Los siglos XII a XV y cultura mudéjar, (٧٣) págs 9-128.

(٧٤) Cfr.I. Bango Torviso, El romanico en Espana; y El arte de construir en la-drillo en Castilla y León durante la Alta Edad media, un mudéjar inventado en el siglo XIX, pags. 109 - 123; y Ph. Araguas, Architectura de brique et architecture inudé jar, págs. 173-200.

(٧٥) F. Marías, El Largo siglo XVI pág. 181.

(٧٦) G. Borrás Gualís, El Arte Mudéjar, pág. 69.

(٧٧) Ibídem, pág. 83.

(٧٨) Cfr. M. C. Fraga Gonzalez. Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucia. En el mismo sentido. Cfr. G. Barbe Coquelin de Lisle, Arquitectura Mudéjar, págs. 689-747.

(٧٩) G. Borrás Gualis, El Arte Mudéjar pág. 90.

(٨٠) A. Morales, El arte mudéjar como séntesis de culturas, pág.59.

(٨١) Ibídem, pág. 61.

(٨٢) C. Bernal y D. Rozo, Alfarjes Santafereños.

(٨٣) L. Torres Balbás, El estilo mudéjar en la arquitectura mexicana, págs. 50-51.

(٨٤) D. Angulo Íñiguez, E. Marco Dorta y M. Buschiazzo, Historia del Arte His panoamericano.

(٨٥) نفس المصدر صـ ١٠٣ .

(٨٦) نفس المصدر صـ ٩٨ - ٩٩ .

(٨٧) نفس المصدر صـ ١٤٤ .

(٨٨) نفس المصدر صـ ٣١٠ - ٣١٣ .

(٨٩) نفس المصدر صـ ٥٤٥ - ٥٤٦ .

(٩٠) نفس المصدر صـ ٥٦٩: يلاحظ أن ماركو دورتا قد جمع أفكاره ورؤيته حول الفن المدجن فى أمريكا فى الجزء الحادى والعشرين من سلسلة Ars Hispaniae بعنوان " الفن فى أمريكا والفيلبين " .

(٩١) D. Angulo ñniguez, E. Marco Dorta y M. Buschiazzo. op. cit., pág. 578.

(٩٢) Ibídem, pág. 598.

(٩٣) Ibídem, págs. 658-669.

(٩٤) D. Anguloíñiguez, Estructuras de cubiertas islamicas egadas a América través de España: Las armaduras con lacería morisca. pág. 457.

(٩٥) Ibídem, pág. 457.

(٩٦) Ibídem, pág. 459.

(٩٧) Ibídem, pág. 459.

(٩٨) M. Toussaint, Arte Mudéjar en América.

(٩٩) En la pág. 5 cita a las siguientes personas: Mario J. Buschiazzo, George Kubler, John Mc Andrew, Elizabeth Wilder, Carlos Möler,José Gabriel Navarro, Uriel Garcia, Emilio Harth-Terrín, Joaquin Weiss, Pedro Henriquez Ureia, Erwin Walter Palm, Luis Alberto Acuna, Guillermo Hernandez de Alba, Juan Giuira, Eduardo Risso y Robert C. Smith; especificando el area geográfica que cada uno le ha aportado.

(١٠٠) M. Toussaint, Arte Colonial en México.

(١٠١) P. Gante, Mudéjar Reminiscenses in Querétaro.

(١٠٢) P. Gante, La Arquitectura de México en el siglo XVI.

(١٠٣) F. Prat Puig, El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca.

(١٠٤) Cfr. A. Garcia Santana, Trinidad de Cuba. Patrimonio de la Humanidad. . Arquitectura doméstica.

(١٠٥) C. Gasparini, Los techos con armaduras de pares y nudillos en las con strucciones coloniales venezolanas.

(١٠٦) S. Sebastián, Techumbres mudéjares de La Nueva Granada. Otros traba- jos de interés de este autor es el capítulo que dedica en: Las Artes en colombia. La Arquitectura Colonial, donde define la persistencia del mudejarismo como un legado . medieval, págs. 147-184.

(١٠٧) G. Gasparini, Templos coloniales de Venezuela.

(١٠٨) Cfr. G. Guarda, Construcciones tradicionales de madera en el sur de Chile, págs. 49-67 y J. Weiss, Techos coloniales Coloniales cubanos.

(١٠٩) عرض الباحث هذه الأفكار فى كتاب سابق له أهمية كبيرة من المنظور التاريخى ، تناول فيه إجمالى العمارة الاستعمارية فى كوبا بعنوان " العمارة الاستعمارية الكوبية من القرن السادس عشر حتى القرن السابع عشر . "

(١١٠) F. Chueca Goitia, invariantes en la arquitectura Hispanoamericana.

(١١١) F. Chueca Goitia, Invariantes castizos de la arquitectura espanola.

(١١٢) R. Mariategui Oliva, Techumbres y Artesonados Peruanos, pág. 3.

(١١٣) Ibídem. pág. 4.

(١١٤) Ibídem. pág. 21.

(١١٥) Ibídem.

Ibídem, pág. 20. (١١٦)

J. M. Vargas. Museo Jacinto Jijón y Gaamano y el Patrimonio Artistico, (١١٧) pág. 128. En esta sencilla frase están los conceptos básicos que ya definiera Gonzalo Borrás en su análisis sobre la obra de Lampérez que ahora recoge Vargas. El Mudéjar es un estilo y es, fundamentalmente, ornamental. Cfr. G. Borrás Gualis. El Arte Mudéjar, pág. 19.

J. M. Vargas, op. cit, pág. 129. También Damián Bayón incluiria en su (١١٨) obra: Historia del Arte Colonial Sudamericano, los "Artesonados Mudéjares" dentro de los epígrafes dedicados a escultura.

S. Sebastián, J. Mesa y T. Gisbert, Arte Iberoamericano desde la coloniz (١١٩) ación a la independencia.

. Ibídem, págs. 4 1-42. (١٢٠)

. Ibídem, pág. 272. (١٢١)

. Ibídem. (١٢٢)

. Ihídem, págs. 340 y ss. (١٢٣)

E. Báez Macías, Obras de Fray Andrés de San Miguel. Una muestra del (١٢٤) interés despertado a partir de la publicación de Báez, será tardiamente el estudio de E. Nuere, La Carpintería de Lazo. Lectura dibujada del Manuscrito de Fray Andrés de San Miguel.

S. D. Markman, Mudéjar survivals in architectural design and construction (١٢٥) in colonial Ghiapas, México, págs. 539-553. Ideas que posteriormente reprodujo en su gran monografia, Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial.

R. Hernández Franyuti, Análisis de ejemplos comparativos entre la arqui (١٢٦) tectura Mudéjar de Toledo y Michoacon.

G. Avilez Moreno, La Carpintería Mudéjar en Nueva Espana en el siglo (١٢٧) XVI, págs. 333-340.

R. López Guzmán, La arquitectura Mudéjar: situación historiografica y (١٢٨) nuevos planteamientos, y La Carpinteria de lo blanco en el Mudéjar andaluz y am cricano.

R. López Guzmán, Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva Espana (١٢٩)

J. Bérchez, Arquitectura Mexicana de los Siglos XVII y XVIII (١٣٠)

G. Borrás Gualis, El arte mudéjar: estado actual de la cuestión, pág. 18 (١٣١)

(١٣٢) Ibidem, pág. 19. Los mismos presupuestos son mantenidos por Gonzalo Borrás en trabajos como: El arte hispanomusulmán. Estado de la cuestión, págs. 11 18; o bien, El Arte Mudéjar (1990).

(١٣٣) G. Borrás Gualís, El arte mudájar: estado actual de la cuestión, pág. 17.

(١٣٤) S. Sebastián, Existe el mudejarismo en Hispanoamérica?, . págs. 45-46.

(١٣٥) Ignacio Henares شاركت الأسماء التالية فى سيمنار غرناطة Cuéllar (Granada), Gonzalo Borrás Gualís (Zaragoza y estado
de la cuestión), Alfredo J. Morales (Sevilla), María Dolores Aguilar (Málaga), Clara Delgado Valero (Toledo), Isidro Bango Torviso (Castilla y León), Antonio Garrido Aranda (Granada-América), Enrique Nuere (tratadistica España-América), Rafael López Guzmán (México), Ramón Gutiérrez (Améirca),
Enrique Capablanca (Cuba), Jaime Salcedo (Colombia), Alfonso Ortiz (Ecua dor), Juan B. Artigas (México) y Rodolfo Vallín (Colombia).

(١٣٦) Ignacio Henares, Alfredo J. المشاركون فى هذا الكتالوج هم Morales, Santiago Sebastián, Enrique Nuere, María Teresa Pérez Higuera, Gonzalo Borrás, Joaquín Bérchez.
Arturo Zaragoza, Pilar Mogollón, Clara Delgado. Lázaro Gila, José Manuel Gómez-Moreno, María Dolores Aguilar, Juan Carlos Hernández Núñez, Luis Martínez Montiel. Pedro Días, Carmen Fraga, Rafael López Guzmán, Enrique Capablanca, Rodolfo Vallín, Alfonso Ortiz, Ramón Gutiérrez, Pedro Querejazu, Alberto Nicolini, Juan Benavides, Giovanna Rosso, Ana Reyes Pacios Lozano y Rodrigo Gutiérrez Vinuales.

(١٣٧) المشروع المسمى (ACALAPI) إسهامات الثقافة العربية فى الثقافات الأمريكية اللاتينية من خلال إسبانيا والبرتغال ˙ فى الانعقاد السادس والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو عام ١٩٩١م وكانت ماريا روسادى ماداراياجا هى المنسق العام .

(١٣٨) G. Borrás Gualís (coordinador), El Arte Mudéjar. En esta obra hay trabajos de Gonzalo Borrás, María Teresa Pérez Higuera, Pilar Mogollón Cano-Cortés, Pedro Días, Alfredo J. Morales, Carmen Fraga, Ramón Gutiérrez, Rafael López Guzmán, Jaime Salcedo, María del Pilar López, Alberto Corradine, Alfonso Ortiz Crespo, Pedro Querejazu, Giovanna Rosso del Brenna, Alberto Nicolini, Juan Bena vides y Maria Fernández-Shaw.

(١٣٩) G. Borrás Gualis (coord.), El Arte Mudéjar, pàg. 28.

(١٤٠) Ibídem

(١٤١) Ibídem, pàg.29.

(١٤٢) Ibídem.

(١٤٣) G. Borrás Gualis, El arte mudéjar: Estado actual de la cuestión, pàgs. 16-19 y G. Avilez Moreno, La carpiritería mudéjar en Nueva España en el siglo XVI págs. 333-340.

(١٤٤) I. Henares Cuéllar y R. López Guzmàn (eds.) Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos.

(١٤٥) AA.VV., Mudéjar Iberoamericano Del Islam al Nuevo Mundo.

(١٤٦) G. Borrás Gualis (coordinador) El Arte Mudéjar.

(١٤٧) Cfr Antonio Garrido Aranda, Granada: Modelo de Indias? Moriscos e Indios, págs 145-156; Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias; y Moriscos e Indios. Precedentes hispánicos de la evangelización en México.

(١٤٨) Henares Cuéllar, Perspectiva historiográfica finisecular del mudéjar en la Península, Archipiélagos Atlánticos e Iberoamérica, pág. 17.

(١٤٩) Ibídem, pág. 30.



الفصل الثانى

مراحل التعليم : اللوائح والكتب

٢-١ : مدخل : اللوائح

تشكل اللوائح الخاصة بمدينة ما الهيكل القانونى الذى ينظم مجموعة الأنشطة التجارية والخدمية، وليست لوائح مغلقة بل إنها مفتوحة على إضافة مفاهيم جديدة ووظائف أخرى أو تغيير الأولى . أما مضمونها فهو يذهب إلى حدود أبعد من تلك التى عليها الطوائف الحرفية gremios ، حيث يتعرض لكافة الجوانب المتعلقة بإرادة المدينة، كما إنها - أى اللوائح - عبارة عن الإطار القانونى فى العمل " فهى بالنسبة لبلدية المدينة القانون الذى يحكمها. وهنا تتم المواءمة بين المصلحة العمة والمصلحة الخاصة والقوانين" [١] .

وابتداءً من منتصف القرن الخامس عشر نجد أنشطة الطوائف الحرفية واللوائح الخاصة بمدن الممالك الإسبانية قد تمت مواءمتها. وأسهمت فى ذلك بشكل حاسم تلك التشريعات الصادرة عن الملوك الكاثوليك حيث تم خلال عام ١٤٩٥م إعداد أول "مشروع اللوائح الخاصة بقشتالة " [٢] . ومع هذا يمكننا أن نتتبع السوابق التاريخية لهذه اللوائح التى تعود إلى عام ١٢١١م ، وفيها تم إقرار الطائفة الحرفية المكونة من الحجارين والبنائين فى برشلونة. وفى عام ١٢٧٠م ينشئ الملك خايمى الأول منصب ناظر أو مفتش الحرف Veedor [٣] وتوالت الأخبار بظهور ذلك المنصب فى مدن أخرى طوال القرن الرابع عشر. وتعتبر إشبيلية النموذج الأساسى لكثير من المدن؛ حيث تخضع لقانون العُرف Fuero فى طليطلة والذى أصدره الملك فرنانو الثالث

عام ١٢٥٢م. وابتداءً من القرن الثالث عشر نجد المجموعات الحرفية هنا تخضع لمجموعة من القواعد التى يضمها "كتاب وزن شيوخ البنائين ومعيار الصناع" Libro depeso d e los alarifes y Balanza de los menestrales وهذا ما يوضح أهمية شخصية "شيخ البنائين" (٤) .

وكان من واجبات هذه الوظيفة البلدية المراجعة والإشراف على السور الخاص بالمدينة، والأشغال العامة والخاصة، والتأصيل الفقهى القانونى فى حالة المنازعات بين الجيران أو بينهم وبين السلطات، وكذلك رصد المخالفة . وكان ذلك المنصب يتطلب بعض المعارف التقنية الشائعة بين عموم البنائين والحرفيين ، وكذلك بعض الدراسات الهندسية والتدريبات ذات الطبيعة العسكرية (٥) .

كما نعرف من خلال الدراسات التى أجراها رفائيل جومث R. Gómez (٦) أنه خلال عام ١٤٤٣م انتقل شيخ البنائين فى طليطلة إلى إشبيلية ليطلب نسخة من كتاب "وزن شيوخ البنائين ومعيار الصناع" لتكون عندهم فى طليطلة. ومعنى هذا أنه قد وقع هناك (أى فى المدينة المطلة على نهر تاجه Tajo) خلل، أو أن النظام المتبع فى إشبيلية كان أكثر دقة؛ ذلك أنه من المحتمل أن تكون المدينتان متمتعتين بنفس اللوائح فى الأصل إذا ما وضعنا فى الاعتبار (كما أشرنا سلفا) إلى أن فرناندو الثالث منح إشبيلية قانون العرف السائد فى طليطلة ، وهذا ما أكده أيضا ألفونسو العاشر (٧) .

وإذا ما تمكنّا ، من خلال رصد العلاقة بين طليطلة وإشبيلية ، من اقتفاء الأداء الأوّلى للمجموعات الحرفية ومهامّ شيخ البنائين، فإن علينا أن نشير إلى وجود تلك الهيئات خلال العصر الإسلامى ، وهذا ما يتضح من خلال تقسيم مدينة خيريث (شريش) Jerez حيث نعثر على إشارات تدل على وجود شيخ للبنائين من المورو وكذلك أربعة بنائين ، وتحدد الإشارة أنه أمام الحاجة إلى البناء والتعديل ومواءمة المبانى سوف يتم الإبقاء على نفس الشخص الذى قام بممارسة وظيفة شيخ البنائين (العريف) حتى هذه اللحظة ، وبذلك تتحول هذه الوظيفة إلى عنصر آخر من الموروثات البلدية الإسلامية (٨).

وكان سيكو دى لوثينا S. de Lucena يعتبر أيضا أن هذه الممارسة من قِبَل المجموعات الحرفية هى إحدى الهيئات الموروثة من الثقافة الأندلسية ، وهنا يشير إلى أنه خلال القرن الحادى عشر ".. رأى واضعو المؤلفات من الإسبان ـ العرب ضرورة صياغة مختصر " ابن عبدون " ومختصر "السقطى" ليستخدمها الموظفون الذين توكلهم الدولة بالقيام بوظيفة مزدوجة – اجتماعية واقتصادية – تتمثل فى الإشراف على تنفيذ المواثيق الخاصة بالجماعات الحرفية، ومراقبة مسارات هذه الجماعات، والضرب على غش العمال والفنيين فيما يتعلق بالمواد التجارية "

وفيما يتعلق بمختصر " ابن عبدون " و"السقطى" اللَّذَيْنْ أشرنا إليهما أننا نجد أنهما يشيران إلى أن الفنيين الأندلسيين كانوا مكونين من جماعات حرفية، ويقوم على أمر كل جماعة نقابى يسمونه " الأمين " و " العرّيف " وهو واحد من أبناء المهنة. وكانت السلطات هى التى تعين الأمين ويصبح مسئولا أمامها عن تنفيذ لوائح الجماعة، والتزام أفرادها بتنفيذ قواعد الملكيّة التجارية " (٩) .

٢-٢ : كيفية عمل الجماعات الحرفية (الطوائف)

• الجماعات الحرفية فى شبه جزيرة أيبيريا :

وعندما ننتقل إلى تحليل المهن المتعلقة بالبناء فإننا،سنتحدث بشكل خاص عن النجارين والبنائين. ورغم هذا سوف نتعرض أيضا ولو بالتمحيص للرسّامين (النقاشين) ؛ ذلك أن نشاطهم أحيانا ما يكون مرتبطا ببرامج العمارة.

وكانت أعمال البناء تضم نجّارى الخشب الأبيض ، والداكن ، والـ Violeros (صانعو الآلات الموسيقية الوترية) والنقاشين. ولقد جرى خلال القرن السادس عشر نقاش طويل حول فصل هاتين الحرفتين الأخيرتين من تحت مظلة النجارين التى كانت تسيطر على الجماعة ، وكذلك محاولة شغل المناصب العامة مثل العمدة العرّيف للمدينة (١٠) . وعلى ذلك ففى حالة إشبيلية نجد أنه قد تم سنّ لوائح جديدة

عام ١٥٥٣م تتعلق بالفنيين فى شغل العاج (نجارو المحلات) والقائمين بالتركيبات [١١] ، وهذه اللائحة تفرعت بعد ذلك إلى لائحة خاصة بالنحّاتين والنقاشين عام ١٥٨٢م.

وعموما يمكن القول بأن اللوائح التى كانت تحكم عمل جماعة النجارين اتسمت بأنها الأكثر تخصصا، ولقد ساعدنا على معرفتها جيدا الاطلاع على مختلف كبار الحرفيين الذين لم يطرأ عليهم إلا تغير طفيف بين مدينة وأخرى.

ولقد كانت مدة البقاء فى المنصب إما عامًا أو ستة أشهر وتبدأ بتعين " الأمين " والعرّيف من قبَل الجماعة. ولقد كان عددهم فى حالة مدينة إشبيلية أربعة من النجارين الذين تم اختيارهم، وشرط الاختيار هو " أن يكونوا أناسًا من ذوى السمعة الطيبة والأمانة .."[١٢] . وفى غرناطة كانت هناك لائحة عام ١٥٢٨م حيث يجتمع المختصون فى كنيسة سان خوسيه S. José كل عامين، وبالتحديد يوم رأس السنة أو أى يوم أجازة خلال شهر يناير (وابتداءً من عام ١٥٣٢م كان الاجتماع يتم السادس من يناير La Epifanía (زيارة ملوك الشرق للمسيح فى المهد) . وفى هذه الأثناء يتم انتخاب ثمانية من الفنيين (أربعة من المسيحيين الجُدُد وأربعة من المسيحيين القدامى)، ثم يتولى مجلس البلدية Cabildo Municipal اختيار أربعة منهم موزعين على النهج السابق بالنسبة لمنصب العرّيف والأمين . ولا يتم اختيارهم إلا بعد اجتيازهم الاختبار فى primo, llano y tosco (الأساسى والعادى والخشن) ، أى أنهم يجب أن يكونوا على مهارة فنية عالية فى جماعتهم الحرفية.

ويشير هذا التوزيع بين المسيحيين الجدد (الذين اعتنقوا المسيحية حديثا) والمسيحيين القدامى (الذين هم مسيحيون فى الأصل) إلى كفاءة الموريسكيين الذين كانوا يعيشون فى المدينة بعد إجبارهم على اعتناق الديانة المسيحية عام ١٥٠١م. وهو نفس الوضع الذى نجده فى حالة مدينة سرقسطة[١٣] .

ويوضح لنا موضوع الاختبارات وجود أصناف متنوعة من المهارات، ووجود صعوبات فنية للوصول إلى هذا المنصب، ويمكن تصنيف الحرف التالية:

١ – المهندسون : Geométricos يجب أن يعرفوا كيفية إقامة قبة نصف اسطوانية باستخدام تشبيكة (رباط) lefe ، وكيفية إقامة سقف مقبى مربع أو مثمن باستخدام المقريصات، وأن يكون بإمكانه صناعة بعض الآلات الحربية وأدوات القتال. وفيما يتعلق بالمضمون الخاص بغرناطة فهو نفس الذى نجده فى حالة مالقة Málaga . ورغم ذلك فاللوائح الخاصة بهذه الأخيرة تشير إلى أنه إذا لم يكن هناك عند القيام بأداء الاختبار مكان لبناء القبة النصف الاسطوانية فإن الممتحنين يكتفون بصناعة الأنموذج (الماكيت) الذى يطلقون عليه "ابتكار"[١٤] .

٢ – المتخصصون فى التشبيكات: عليهم تنفيذ حجرة مثمنة ذات التشبيكة (الرباط) lefe عن طريق المثلث الكروى pechina ، وفى حالة مدينة مالقة نجد أن هذه الدرجة تنقسم إلى قسمين: أولهما: إقامة " حجرة بتشبيكة فى السقف مكشوفة الهيكل apeinazado وذات خمسة سواتر من التشبيكات ذات التسعة أطراف والاثنى عشر طرفا... أما الاختبار الثانى: فهو عبارة عن القيام ببناء مثمن أو مربع lefe ذى تشبيكة مكونة من عشرة.."[١٥] .

٣ – مُصنِّعو الهياكل : Armadores هم هؤلاء الذين يعرفون كيفية صناعة هياكل كل أسقف ذات عِرْق ساند فى أعلى الجمالون Lima مُعَمَّرى مزدوج وله أطراف ، وهذا ينطبق على الوضع فى غرناطة. أما فى إشبيلية فهذه الدرجة تنقسم إلى اثنتين: تضم الأولى: هؤلاء الذين يستطيعون إقامة هياكل ذات كتلة معمرية ، أما الثانية: فتشمل هؤلاء الذين يستطيعون إقامة سقف مقبى باستخدام العروق البسيطة [١٦] .

٤ – أصحاب الحوانيت : Tenderos تضم كل هؤلاء الذين لا يخرجون من ورشهم لأداء أعمال بالخارج، وهم الذين يقومون بالأعمال ذات الطبيعة الصناعية (الموائد، والأبواب، والشبابيك، والصناديق..) .

٥ – نجارو الخشب الداكن: وحتى يتم إجراء اختبار لهؤلاء نجد أن الأمناء يجلبون نجارا متخصصا فى نجارة الخشب الداكن ، ومن بين الأعمال التى كان يجب أن ينجزوها نجد تلك الخاصة بصناعة العربات، والسواقى، والسقاية.

٦ – حرفيو الآلات الموسيقية: تتمثل مهمتهم فى صناعة الآلات الموسيقية، وتدخل هذه الزُمرة فى دائرة طائفة النجارين . غير أنهم جماعة خاصة فى غرناطة وخاصة فيما يتعلق بالآلات الموسيقية التالية: Claviórgano (آلة موسيقية نصف أرغن ونصف بيانو) ، وآلة الموترة Clavicémbalo : ومونوكورديو Monocordio (آلة ذات وتر واحد)، والعود، والقيثارة ذات الجسر ، والجنك Arpa، والجنك والقِثارة الكبيرة ذات الفراغات المطرزة.

٧ – النحاتون (entalledóres) : وهم الذين يقومون بتنفيذ المقاعد الخاصة بالكورس وحوامل الأيقونات والهياكل Tabernáculos .

وتضم الدرجات الحرفية الأولى هؤلاء النجارين الذين يقومون بتنفيذ "الأعمال الخارجية" أى الذين يعملون بعيدا عن الورشة ، فى مشاريع معمارية ، ويجب أن نفهم الدرجات الحرفية بأنها متدرجة بحيث تضم من الأدنى إلى الأعلى. أما بالنسبة لنجّارى المحلات أو المتخصصين فى المشغولات العاجية فقد كانوا يعملون بشكل مستقل. ومع هذا ينضمون تحت لواء ما يسمى بنجارة الخشب الأبيض؛ تمييزا لهم عن المتخصصين فى نجارة الخشب الداكن وعن النحاتين وعن هؤلاء المتخصصين فى صناعة الآلات الموسيقية.

وكانت منطلقات نجارى الخشب الأبيض تقنية مشتركة وهى " فن شغل الخشب الأبيض (أى الخشب الذى يتم تبييضه أو جعل زواياه قائمة بواسطة القَدُوم) ، ثم تقطيعه باستخدام مثلثات هندسية Cartabones ؛ لتشكيل تركيبات عادية سواء بالنسبة لبناء الهياكل الخاصة بالأسقف أو الزخارف"(١٧) .

والدخول إلى الطائفة يتم من خلال عملية تعليمية تدوم عدة سنوات ، ويكون هناك التزام من العريف نحو التلميذ من خلال عقد يتم فيه توضيح الواجبات الملقاة على عاتق كل طرف، محددة بعدد من السنوات والمعارف التى يجب تحصيلها والجوانب الأخرى المتعلقة بالحياة اليومية ابتداءً من الملابس وحتى نوعية الطعام. وفى حالة مدينة إشبيلية نجد أن المدة تستمر لست سنوات بالنسبة للفنيين الذين " يقومون بالأعمال

الخارجية " وأربع سنوات بالنسبة " لأصحاب الحوانيت ". زد على ذلك أنه يتم وضع شرط للدخول كتلميذ وهو أن يكون " مسيحيا خالصا "، ويمنع العبيد والسّود من ممارسة هذه المهن رغم تعلمهم المهنة [١٨] . أما فى بلنسية فكان الشرط المطلوب هو "طهارة العرق حتى يتم قبول المرء كطالب ، وتم تنفيذ هذا الشرط بصفة خاصة اعتبارا من القرن السادس عشر" [١٩] .

وعندما تنتهى مرحلة التعلّم يحصل الطالب على درجة حرفى (فنى) oficial ، ويتم تسجيله فى كتاب الحرفيين الخاص بالطائفة ، ثم يُجرى له بعد ذلك اختبار حتى يتمكن من فتح ورشة وممارسة المهنة ، هذا بالإضافة إلى تمتعه بشرط اختياره لتولى مناصب فى الطائفة. وفيما يتعلق بحقوق الامتحان نجد أنها تختلف من مدينة لأخرى ، ففى إشبيلية تبلغ قيمتها مائتى مرابطى maravedíes (وحدة عملة) ، وتزيد إلى ثلاثمائة بالنسبة لمن هم ليسوا من أهل المدينة. وبالنسبة لحقوق الاختبارات بشأن فتح محلّ فإنها تتراوح بين أربعمائة وخمسمائة [٢٠] .

وتتولى الطائفة الدفاع عن المصالح الاجتماعية لأعضائها فهى - على سبيل المثال - تقوم بمراقبة تواجد الفنيين القادمين من أماكن أخرى . ففى غرناطة يجب عليهم تقديم شهادة بأدائهم الامتحان ، أما الأغراب فيجب أن يسجلوا أنفسهم وأن يسددوا ريالا كل عام. وكان عليهم أن يقيموا - فى إشبيلية - ويعملوا تحت إمرة فنىّ آخر طوال ستة أشهر، وبعد ذلك لهم حرية ممارسة المهنة على أن يسددوا تأمينا قدره عشرة آلاف مرابطى لحساب الخشب الذى تزودهم الطائفة به حسب نشاطهم ، كما أن صندوق الطائفة مسئول عن رعاية الفنيين الفقراء الذين يعييهم المرض بإعانتهم ماديا وطبيا حتى يشفوا أو يقضوا نحبهم ، وفى هذه الحالة الأخيرة يتم تغطية نفقات الجنازة. وهذه الحقوق يتم الوفاء بها شريطة ألا يكون المرض نتيجة " جروح قطعية " أو " دمامل ". وهذا خط عام بين كافة الطوائف ومنها طائفة صنّاع الحرير فى غرناطة. وفى حالة وفاة العريّف فإن الورشة تظل مفتوحة وتتولى أمرها أرملته ، لكن اللوائح فى إشبيلية تنص على وجوب إغلاق الورشة فى الحال إذا ما تزوجت بآخر بعيدا عن أهل الحرفة [٢١] . ويحدث نفس الشىء فى سرقسطة فى حالة بنائى المنازل

من المورو حيث يُسْمح للأرملة الإبقاء على الورشة مفتوحة وبها بعض الخدم حتى يكبر أولادها ويتلقون أصول المهنة [٢٢] .

وكان شراء الخشب من الأمور التى تنظمها طائفة هياكل الأسقف الذى يصل إلى المدينة، ويتم وضع علامات عليه بواسطة العرِّيف وبيعه فى مكان محدد على أن يتم تغريم من يقوم بإعادة البيع. ففى إشبيلية كان يتم اختيار أربعة من النجارين كل عام لشراء الخشب وتوزيعه بين الفنيين الذين أجروا اختبارات ، وعلى أن يتلقى المعلمون المتزوجون maestres ضعف الكمية التى تلقاها العزَّاب [٢٣] . أما فى حالة مدينة غرناطة فإن المكان المحدد للبيع هو " أرينال Arenal (ابتداءً من بوابة السوق Rastro حتى باب الطوابين Bibataubín) . وكان يتم الحصول على الخشب من سلسلة جبال أشكر Huéscar ، وسيجورا (شقورة) Segura ، وكاثورلا Cazorla ، والحامة، وكاريل دى المُنَكَّب Carril de Almuñecar . وفى مالقة نجد أنه نظرا لقلة كثافة الغابات فى المناطق المحيطة بجلب الخشب من مناطق مختلفة وبعيدة مثل جليقية Galicia رغم أنها كانت تتلقاها من لوركا (لورقة) Lorca وقرطاجنة Cartagena عن طريق البحر [٢٤] .

وكان عمل طائفة البنائين والجبَّاسين يبدأ – مثلما هو الحال عند طائفة النجارين – باختيار الأمناء والعريف، وهذا يتم فى غرناطة كل عامين حيث يجتمع الفنيون فى اليوم الثالث لعيد ميلاد المسيح فى كنيسة سانتياجو Santiago ، حيث كان لهم مقرهم بمباركة " السيدة العذراء " Nuestra Señora ، وهناك يتم اختيار ثمانية من المعلمين من الدرجات العليا ، أى من أهل الإنجازات الكبيرة موزعين بالتساوى بين المسيحيين والمورو ، ويتم كل ذلك أمام فارس يبلغ أربعة وعشرين عاما (يتولى رئاسة المجلس) يرافقه الكاتب العمومى . ومن بين الثمانية الذين تم اختيارهم تتولى أسقفية المدينة تعيين أربعة منهم بنفس النسبة السابقة للعريف والأمين . أما فى إشبيلية فإن يوم الاختيار يتوافق مع الاحتفال ببعث المسيح (عيد الفصح) ، ويتم التصويت لاختيار اثنين من الممتحنين ، ولا يمكن أن يكون من الموريسكيين ويجب أن يكونوا "من الذين يخشون الله ومن ذوى السمعة الطيبة.." [٢٥] .

وظلت الازدواجية فى الجمع بين المسيحيين الجدد والقدامى قائمة فى غرناطة كما كان عليه الحال فى سرقسطة، ورغم ذلك فالطوائف– فى حالة هذه المدينة الأخيرة – كانت تضم " المعلمين والعمال الذين يشاركون فى بناء المنازل وأية أعمال أخرى مثل: المتعلقة بالأبواب، والشبابيك، والجص، والحدادة، والمقارع، وكذلك الأعمال الأخرى ذات النفع العام للمدينة " [٢٦] ، وهذا معناه : البناءون، والنجارون، وعمال الجص . وعلى هذا تعرف أنه خلال عام ١٥٠٣م كوَّن المعلمون فى الأعمال المدجنة طائفة خاصة بهم رغم أنها لم تنفذ إلا قبل أشهر قليلة من عملية الإكراه على اعتناق المسيحية . ورغم ذلك من المهم أن نشير إلى أنه فى عام ١٥٢٥م قام المسئول عن الجماعة المدجنة (فَرَحَ الغالى Farax de Gali) بتقديم اللوائح للمسئول المسيحىِّ ناصحا إياه بمراعاتها . وقد ظهرت هذه الجماعة المدجنة فى وقت متأخر إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الطائفة المسيحية كانت تمارس نشاطها منذ عام ١٣٧٥م [٢٧] .

ولقد أدى احتضان الجماعة لعدد كبير من الحرف إلى وجود عدد كبير من التخصصات ، وكان الوقت المحددّ لتعلّم كل حرفة يرتبط بالصعوبات المتعلقة بها ، ففى إشبيلية كانت هناك حاجة لفنيين oficiales فى الأعمال الدقيقة والغليظة ، ومن الضرورى قضاء ست سنوات بالنسبة للأولى وأربع بالنسبة للأخرى لتعلمها [٢٨] . وفى غرناطة كانت هناك التخصصات التالية :

- بناءون فى الأعمال الأساسية Prima (أربعة أعوام) .
- بناءون فى الأعمال العادية llana (ثلاثة أعوام) .
- بناءون فى الأعمال الخشنة tosca (عامان) .
- فنيون فى أرضيات الأعمال الأساسية (ثلاثة أعوام) .
- فنيون فى أرضيات الأعمال الخشنة (عام ونصف) .
- فنيون فى الجص الخاص بالأعمال الأساسية (ثلاثة أعوام) .
- فنيون فى الجص الخاص بالأعمال العادية (عامان) .
- فنيون فى المبانى والمنشآت الهيدروليكية (ثلاثة أعوام) .

ويتم تحديد الأعمال المنوطة بكل فرد يجب عليه أداء الاختبار في أحد هذه التخصصات، وبالتالي معرفة القدرات الفنية التي وصل إليها، وعادة ما يتم الحديث عن تجارب أجريت في الورشة، ومن خلالها تُعرف طبيعة وتفاصيل المشروع المعماري، ومن هم الأشخاص المنوط بهم كل جزء من أجزاء المبنى، والحدود الخاصة بالتصميم، ودرجة التصلب anquilosamiento في التطور المعماري . كما أنهم يحددون أنماط النّظارات في تلك الآونة ففي إشبيلية - مثلا - نجد أنه عندما يُراَد إقامة كنيسة يقال :"(نأمر ونطلب من ذلك المعلم بناء كنيسة مكونة من ثلاث بلاطات ومصلاّها الرئيسي (المذبح) وأن يقوم بإقامة أعمدتها وعقودها وأكتافها ، وأن تكون سميكة ، وأن يحدد ارتفاعها وطولها وعرضها والدعائم الخاصة بها، وأن يحدد حاجة كل بلاطة وكذلك المصلي من خشب، وكذلك الأمر بالنسبة لمنطقة التقاطع " Crucería [٢٩] . ومعنى هذا أنه يقدم وصفا كاملا لنمط الكنيسة الإشبيلية السائد خلال العصر الوسيط المتأخر.

وبعد ذلك يتحدث عن أنماط الأسقف المقبية، ويتحدث أيضا عن أنواع المصليات (المذابح) قائلا: ".. أنواع المذبح هي ذات القباب البيضاوية baido والمقبى {البحيرة} alboaire والمثمن وغير المثمن وذو ثمانية ومن عشرة وستة ، ومن المتقاطع arista ومتقاطع وذو خمسة مفاتيح وذو تشبيكه وكذلك أنماط أخرى يمكن أن تسهم في سمك الحوائط ، وطبقا للعرض نجد الارتفاع والدعامات والأساسات وعقود الداخل وعناصر أخرى تتعلق بالمذابح ..." [٣٠] وتتناول الواجهات الجصية حيث يجب أن تكون على النحو التالي " .. على الطريقة الرومانية مثل التشبيكة (...) والتوريقات وكذلك كافة القوالب الضرورية .." [٣١] .

ويُخْتَتَم النص بالحديث عن العناصر الزخرفية وأن على ذلك "يجب على المعلم أن يعرف رسم الخطوط والقطع ووضع التشبيكات سواء كانت المادة المستخدمة هي الآجر أم الزليج، وهي تشبيكات من ستة ومن ثمانية، وعشرة، واثنى عشر، وستة عشر، وسبعة عشر، وعشرين، واثنين وثلاثين طرفا وورقة تين وشبكة عنكبوت وتشبيكات أخرى منفذة بطرق مختلفة .. وأن يعرف المزج بين الألوان المناسبة طبقا لكل واحدة من التشبيكات السابقة وتلك الأخرى التي لم تذكر هنا . وعليه أن يجيد صياغة

الأشكال والمثلثات Cartabones ، وأن يعرف كيفية الربط بينها طبقا لكل تشبيكة ، وعليه أن يعرف صياغة كل الأشكال الخاصة بالأرضيات والزليج وكذلك التصميمات الأخرى الخاصة بالمشروع المذكور " (٣٢) .

ومعنى هذا أننا نجد أنفسنا أمام قائمة كاملة بالعناصر الشكلية التى تحدد عمارة ذلك العصر، وتساعدنا على تصنيفها بشكل إيجابى على أساس المهن المحددة والمراقبة من قبل الجماعة الحرفية .

كما أن ذلك يعنى أداء جماعة النقاشين Pintores لوظائفها وارتباطها بالمشروعات المعمارية ، فقد كان يتم فى غرناطة اختيار أربعة أشخاص فى اليوم الأول من شهر يناير من هؤلاء حيث يعين منهم مجلس البلدية اثنين من الأمناء فى الحرفة . ولم تظهر القواعد القانونية الخاصة بذلك إلا عام ١٥٢٥م ، ولا يبدو أنها كانت منفذة قبل هذا التاريخ ذلك أن مجلس البلدية كان يمنح درجة " المعلم " - دون اجتياز الاختبار - لكل هؤلاء الذين يقومون " بالنقاشة " ويمارسون عملهم فى غرناطة فى ذلك الحين . واعتباراً من نشر اللوائح نجد أن الأمناء يرافقهم اثنان من الفنيين يشرفان على الامتحان ويوليان اهتماماً بالمستويات التالية : مستوى الفرشاة ، ومثبت اللون الذهبى. وفى مالقة تشير إلى مستوى الخطوط المتقاطعة قطريا sargas واللوحات والأعمال الموريسكية . أما فى إشبيلية فهناك ثلاثة مستويات هى : المصورون imagineros والمُذَهِّبُون و Sargueros ، والمتخصصون فى الخشب والفريسك (٣٣) .

كان حسن المعاملة هو الملمح الأساسى عند التعامل مع المعلمين الذين يأتون من خارج المدينة، فقد كان على الأمناء فى غرناطة أن يبحثوا لهم عن عمل " يكسبون منه قوتهم " ، وعلى القادم أن يقوم بتوفير ريالين لسداد مستحقات الجماعة بعد شهرين من مزاولة النشاط . أما إذا لم تطب للقادم الإقامة لقلة العمل، وقرر الرحيل وليس معه من المال شىء فإن الطائفة تعطيه أربعة ريالات لنفقات الطريق .

ولا يجب أن نقلل من دور النقاشين فى العمارة أو جعل نشاطهم هامشيا ، فاللوائح الخاصة بمدينة مالقة تشير إلى أن النقاشين هم وحدهم المكلفون بالأسقف

الخشبية المقبية " وألا يراعى القول بأنهم نجارون وأن عليهم أن يقوموا بأعمال الخشب والدهان على السواء "... وإذا لم يتم الالتزام بهذا وجبت غرامة قدرها ألفا مرابطى ..."(٣٤) .

وأخيرا يجدر أن نشير إلى طبيعة العلاقة بين الطوائف المختلفة والتى تهدف إلى حماية أعضائها وتحديد طبيعة عملهم . إلا أن ذلك لم يكن واضحا بما فيه الكفاية أحيانا فى مجال التشييد . ففى غرناطة - على سبيل المثال - نجد أن نقطة الانطلاق هى واقع العمارة المعترف بها فى اللوائح بين طوائف البنائين، والتى تتمثل أساسا فى الخشب المشغول على طريقة Lo Tosco ؛ ولهذا كان يُسْمح لفنيّى البناء تثمين وإعداد الأعمال الخشنة toscas فى ميدان النجارة والاختبار فى الخشب المشغول دون حاجة للتدليل على المدة الزمنية التى قضاها الفرد للتعلُّم فى الورشة . لكن فى حالة الأشخاص الذين هم على درجة " فنّى" سواء فى أعمال البناء أو النجارة فقد كان محظورا عليهم ضمنيا ممارسة أعمال " الأمانة" فى كلتا الطائفتين .

والحظر فى هذا الميدان جازم فى إشبيلية ، ويسمح لهم بالتعاون فى بعض حالات الطوارئ " نأمر ألا يتولى معلم فى البناء أعمال النجارة ولا يضع لها مواصفات أو تثمين . وعلى النجار من جانبه ألا يتولى على عاتقة أعمال البناء وألا يضع لها مواصفات أو تثمين أو تشطيب وإلا فإن الغرامة هى ألفا مرابطى على كل من قام بغير ذلك ... اللهم إلا إذا قام البناء بالتعاون سويا مع النجار، وكذا فى الحالات العرضية التى يقوم فيها البناء بالعمل دون النجار ، والنجار كذلك بأعمال البناء " (٣٥) .

الطوائف الأمريكية :

كان تنظيم الفنون الميكانيكية (من خلال لوائح المدينة) والإبقاء على الطوائف الحرفية كبنية لنقل القيم الجمالية إلى العالم الجديد ، يعنى استمرار القواعد الفنية المنظِّمة لهذه الأنشطة القائمة فى شبه جزيرة أيبيريا .

ولقد انتقل نظام الطوائف إلى أمريكا وأصبح الجهة التى تشرف على برنامج التشييد الضخم والذى تم تنفيذه فى مختلف أرجائها ، وبعد الفترات الأولى التى تم فيها تشييد بعض المبانى على وجه السرعة نظرا لقلة المعلمين بدأت عملية التطور من خلال تعليم أبناء السكان الأصليين وتَمَثُّل التقنيات المحلية . وأصبح على مجالس المواطنين إنشاء الطوائف الحرفية التى تضمن الجودة فى البناء والتشغيل العادى والمنتظم للمهن المختلفة .

ويهمنا فى اللوائح المنظمة لنشاط الطوائف تلك البنود المتعلقة بالبناء والنجارة . وللأسف لم يصلنا إلا القليل منها غير أن الوثائق التى نحن على اطلاع عليها فى الوقت الحالى تحدثنا عن الأداء الكامل لوظائفها وخاصة فى المدن الكبيرة فى نيابة الملك (*) .. [٣٦] . وفى حالة مدينة ليما فرغم أننا لا نعرف الوثائق إلا أننا تمكنا من خلال وثائق مجلس البلدية من الاطلاع على معلومات تقول بأنه فى عام ١٥٧٥م - بناءً على طلب معلمى الطائفة - يجرى العمل باللوائح الإشبيلية . ولقد أكد ذلك نائب الملك - توليدو، وتم تقديمها للمجلس البلدى لإقرارها اعتبارا من يناير ١٥٧٩م [٣٧] . أما بالنسبة للبنائين فإن مجلس البلدية فى ليما أرسل اللوائح المتعلقة بذلك إلى نائب الملك / شنشون chinchón عام ١٦٣٤م لإقرارها [٣٨] .

وتعتبر اللوائح الخاصة بكل من مدينة المكسيك [٣٩] وبويبلا دى لوس أنخلس[٤٠] P. de los Ángeles نموذجية؛ حيث تقدم لنا السمات العامة التى ربما كانت سائدة فى مختلف المدن .

هناك مقولة شائعة تؤكد أن لوائح إشبيلية كانت مصدر إلهام للائحة السائدة فى إسبانيا الجديدة [٤١] ؛ وبالفعل فإننا نجد هناك الكثير من العناصر المشتركة كما سنرى ، إلا أننا يجب أن نشير - عامة - إلى أن اللوائح هى استجابة لأنماط موجودة سلفا ثم أخذت تتوالد وتتأقلم على ظروف كل مدينة، الأمر الذى يَسِمها بالتفرّد كما أنه يوضح لنا مشاكل محددة فى الأداء الوظيفى لهذه الطوائف .

(*) Virreinal : هى لفظة تطلق على التقسيمات الإدارية فى العالم الجديد حيث كان يعين فى كل مقاطعة نائب للملك الإسبانى (المترجم) .

أصدر مجلس مدينة المكسيك لوائح البنائين ، والنحاتين entalladores ، والمسئولين عن التركيبات، وصُناع الآلات الموسيقية يوم ١٥٦٨/٨/٣٠م ، وبعد ذلك بعدة أسابيع (٢٦/ ١٠/ ١٥٦٨م) صَدَّقَت المحكمة على الوثيقة . وتأخر ظهور اللائحة الخاصة ببلدة بويبلا Puebla حتى ١٥٧٠/٧/٢٨م ، ثم تم التصديق عليها تحت مسمى لائحة النجارة والبناء . وتحدد لنا اللوائح المهام الملقاة على عاتق الطوائف والتشريعات الحمائية التى تصدرها المدينة بشأنها .

وسيرًا على نفس الخط الذى عليه لوائح النجارين نقول بأن الطائفة تبدأ ممارسة نشاطها بطريقة اعتيادية فى اليوم الأول من العام الجديد بعد أن يكون الفنيون قد اجتمعوا واختاروا عمدتهم واثنين من الأمناء، وهؤلاء يؤدون اليمين لمارسه مهامّهم لمدة عام ويتم أداء اليمين فى مجلس البلدية ، ثم يعقدون أول اجتماع لهم بعد الانتخابات على الفور . وتمثّلت مهام هذه المناصب فى الإشراف على تطبيق اللوائح أى ضمان أداء الطائفة . وكان يتم اختيار الأعضاء ليكونوا أحد أفراد الطائفة على أساس تمتعهم بحسن السير والسلوك طبقا للوائح مدينة المكسيك ، وفى مدينة بويبلا "لابد أن يكونوا من ذوى السلوك الجيد والسمعة الطيبة والضمير الحى .." وهذه كلها قيم أخلاقية بغض النظر عن الأصول التقنية .

أما بالنسبة لبنية وتدرّج الطائفة فإننا يمكننا تحليلها من خلال أداء الاختبارات التى تعقد، والتى تتحدث عن درجات من التخصصات حسب درجة الصعوبة ، كما يتم تحديد تلك المهن المتعلقة بالأعمال العامة فى الشوارع حيث إن كل درجة تضم الدرجة التى تحتها، وكذلك الأمر بالنسبة لأصحاب الحوانيت . وهناك خطوط عامة تقرها كافة اللوائح – اللهم إلا ما ندر – بالنسبة لإجراء الاختبارات :-

١ – المهندسون : Geometricos عليهم أن يبنوا سقفا مقبيا نصف اسطوانى بتشبيكة lefe أو من خلال القصاع ، وسقفا مقبيا من المقربصات سواء كان مربعا أو مثمنًا ، وهيكلا من ثلاثة أو خمسة جوانب سواء كان مربعا أو مثمنا بطريقة

التشبيكة أو القصاع ، وأن يكون بإمكانهم صناعة بعض عدد الحرب (مثل الدبابة basteda والمجانيق .. lambarda) .

٢ - المتخصصون فى التشبيكات Lacero : عليهم أن يكونوا مهرة فى إعداد الأسقف المقبية المثمنة باستخدام التشبيكة Lefe . ما عدا مدينة بويبلا حيث يجوز استخدام أى نوع من التشبيكات.

٣ - هناك تخصص ثالث من المعلمين : وهو الذى يضم هؤلاء الذين يعرفون صناعة الأسقف المقبية ذات الكتلة المعمرية (المزدوجة) Limas moamares مع مساندها pares ، وكذلك عدد آخر من مختلف الهياكل. وعندما يجتاز الفنى هذا الاختبار فالمحصلة الطبيعية هو أنه يستطيع أن يقوم بصناعة الهياكل ذات العروق الساندة، bordones ، وكذا الأبواب والنوافذ ذات الهياكل والمحاريب.

٤ - أصحاب الحوانيت tenderos : وينضم تحت لواء هذا التخصص هؤلاء الذين لا يغادرون ورشهم ويعملون خارجها. أى أنهم الذين يقومون بـ أعمال ذات طبيعة صناعية (الصناديق، والموائد، والكراسى، والأبواب، والنوافذ..) .

وكانت حقوق الامتحان تجبر من يتقدم على سداد ستة بيزو Peso ذهبية للمحكمة واثنين لصندوق الطائفة وأتعاب الكاتب العمومى. ويمكن لأى فنى أداء الامتحان وعدد المرات التى يراها مناسبة لترقيه فى الطائفة وعلى اعتبار أن الدرجات الثلاث الأولى هى التى يتم ترتيبها ، ولا ينطبق الأمر على درجة أصحاب الحوانيت حيث كانت مستقلة وتتطلب دخول اختبارين على أن تسدد الرسوم مضاعفة [٤٢] .

ويتم تسجيل نتيجة الاختبارات فى كتاب محفوظ فى صندوق الطائفة المغلق بثلاثة مفاتيح أحدها مع العمدة والمفتاحان الآخران مع الأمناء. كما كان يُحفظ فيه المال الخاص بالطائفة. وعندما تكون هناك رغبة فى إنفاق بعض الأموال فى الأغراض الخيرية يجتمع الفنيون لتقرير ذلك .

كل ذلك يساعدنا على الدخول إلى ما يمكن أن يطلق عليه ميدان الرعاية الاجتماعية التى تقدمها الطائفة لأعضائها ، وفى حالة إسبانيا الجديدة فإننا نعتقد أن غيبة التقاليد وقلة عدد الفنيين قد قللا من القدرة الاقتصادية للطائفة واقتصرت الرعاية المقدمة على الأرامل اللاتى يمكن أن يَقُمْنَ على أمر المحلات المفتوحة شريطة التعاقد مع فنىً يشرف عليها فى مدينة المكسيك. أما فى حالة بويبلا يتم السماح بتشغيل المحل طوال عامين بعد وفاة الزوج دون الحاجة للتعاقد مع فنى. ولم تكن هناك فى إشبيلية حدود زمنية حيث يمكن لصاحبة الشأن التمتع بالمزايا التى تنص عليها اللوائح " لا تتزوج ولكنها تعيش وقد عفّت نفسها.. " كما تمت الإشارة إلى ذلك مسبقا. وقد أدت قوة بعض الطوائف مثل الغرناطية (شبه جزيرة أيبيريا) إلى توليتها نفقات الجنازة الخاصة بمن يموت من أعضائها من الفقراء.

غير أن الأمر المدهش فى باب دراسة لوائح الطوائف فى إسبانيا الجديدة بالمقارنة بلوائح شبه جزيرة أيبيريا هو أن الأولى لا تتضمن فترات زمنية محددة لعملية التعلّم [٤٣] . وتشير اللوائح الخاصة بمدينة المكسيك وكذلك مدينة بويبلا أنه يجوز لأى شخص التقدم لأداء اختبار، اللهم إلا فى حالة استحالة قيام فنى بالتعاقد مع صَبىً يعمل مع معلم آخر ، ففى هذه الحالة نلاحظ نوعا من التنويه بفترات زمنية للتعلم. وهذا لا يحدث فى إشبيلية حيث يتم تحديد الوقت بست سنوات للتعلم على يد معلم ، فى كافة التخصصات ما عدا تجارة الحوانيت حيث يتطلب الأمر أربعة أعوام. ويكمن السبب فى تحديد هذا الوقت الطويل هو " أن الصبية عندما يقدمون خدماتهم للفنيين طوال الفترة المذكورة يمكنهم أن يتعلموا جيدا ويصبحوا معلمين.."[٤٤] .

وهذا الشرط الضرورى الخاص بطول فترة التعلّم له علاقة وطيدة بإتقان العمل، وربما كانت الحاجة الشديدة لهؤلاء فى إسبانيا الجديدة وكذا المسارعة فى الحصول على طلب التقدم للامتحان دون قضاء عدد كبير من السنوات للتعلم هى السبب الرئيسى فى فقدان بعض العناصر المعقدة فى النجارة المدجنة مثل زخرفة التشبيكة، والتى أخذت تتدهور نحو البحث عن حلول زخرفية سهلة.

ويمكن ملاحظة هذا الانحطاط فى الأشكال من خلال لوائح مدينة بويبلا التى يتمّ تبريرها من خلال بعض التشاؤم بشأن اكتمال الأعمال ، كما أنها أخذت تعمل على تنظيم فتح المحلات والأعمال التى يقوم بها الفنيون والمتعلق بهذا المجال الذى أنوا الاختبار فيه.

وبعد إقرار اللوائح يتم مخالفتها على الفور وهذا ما أجبر السيد/ بارتولوميه دى مويا - B. de Moya أمين المدينة وفنى النجارة ـ على القيام عام ١٦٠٥م بتقديم احتجاج أمام محكمة المكسيك؛ ذلك أن المجلس البلدى Cabildo خوّل لأشخاص فتح محلات – دون إجراء اختبار لهم – لفترة ستة أشهر ثم قام بعد ذلك بمدّها. وحكمت المحكمة لصالح الطائفة وأجبرت المجلس على الالتزام باللوائح.

وأدى الوضع الرسمى للطائفة إلى نوع من حماية أعمالها على يد المجلس وفى هذا المقام (وسيرا على الوضع فى يوبيلا) فإن البلدية تحمى شراء أعضاء الطائفة الخشب، ولا تسمح أن يكون هناك مكان آخر غير الميدان لبيع الخشب علانية. وبعد ثلاثة أيام من وضع الخشب وإبلاغ أمين المدينة حتى يتولى بدوره إبلاغ الفنيين يمكن بيع الخشب للأفراد والبيع بالقطّاعى.

هناك أيضا إجراءات حمائية للمعلمين الذين يعيشون فى المدينة مقارنة لهم بمن يأتون من خارجها حيث يطلب من القادمين أداء اختبار إذا ما كانوا متزوجين ؛ وأن يظلوا طوال شهرين تحت رعاية أحد الفنيين قبل التقدم لأداء الاختبار إذا ما كانوا عُزّابا. ومع ذلك يمكن ممارسة المهنة إذا ما قدّموا وثيقة تفيد بأدائهم الاختبار ولابد أن تكون صادرة من أى مدينة قشتالية ، وعلى القاضى أن يصدق عليها وكذلك الأمناء أمام الكاتب العمومى للمجلس.

كما تتولى الطائفة حماية حرية المنافسة فى المدينة مطالبة بالإعلان عن أية أعمال سوف تجرى هناك، وإبلاغ العمدة حتى يتسنى له إبلاغ الفنيين والإعلان عنها طوال ثلاثة أيام.

ونظرا لقلة الفنيين فى التخصصات المختلفة فى المدن التى كانت تنشأ خلال السنوات فقد اقتضى الأمر - فيما يتعلق بلوائح الطوائف - جمع عدد من المهن المرتبطة ببعضها داخل الطائفة وفى هذا المقام نذكر مدينة بويبلا دى لوس أنخلس ، ففيها نجد أن كل ما عُرِضَ بطريقة عمومية (والذى أشرنا إليه قبل ذلك) صحيح ، غير أن هناك استثناء هو أن الطائفة كانت تضم البنائين والنجارين. وإذا ما كانت بعض اللوائح الأخرى تتحدث عن بعض المزايا لكل صنف من الحرفيين (مثلما هو الحال فى لائحة غرناطة) حيث يمكن للفنيين فى البناء تنفيذ وتثمين الأعمال الخشنة للنجارة وأداء الاختبار فى الخشب المشغول دون الحاجة لقضاء وقت للتعلم الذى تنص عليه اللوائح . ومع هذا يمنع على أى من المعلمين لكلتا المهنتين تولى عدة مناصب فيهما فى وقت واحد.

وبالنسبة لمدينة بويبلا دى لوس أنخلس P. Los Angeles نجد أن الجمع بين المهنتين تحت لواء واحد ينص على ضرورة وجود أمين لكل مهنة، ويكون العمدة هو الذى يحصل على أعلى الأصوات. إلا أن الجمع بين الحرفتين تحت لواء الرابطة لا يعنى تبادل المتخصصين ، حيث لا يسمح للبنائين وللنجارين التعاقد على قيام بأعمال تخص مهنة مغايرة لم يكونوا قد أدوا الاختبار فيها .

ومن الواضح أن طائفة البنائين تظهر مستقلة ضمن لوائح مدينة المكسيك ، ورغم ذلك فإن نظم الامتحان بها مقتصر على عرض عدد كبير من أنماط العقود، والمداخن والأرضيات، والسلالم، وكذلك سلسلة أخرى من الهياكل . وتخول أن يقوم كل واحد بأداء الاختبار فيما يعرفه وأن ينسب إلى الحرفة التى يمكن له ممارستها. وتسير لوائح بويبلا على نفس الخط وهو العرض العام [٤٥] غير أنها أكثر دقة من لوائح المكسيك حيث تساعدنا على تحديد الهياكل المستخدمة فى البناء وأنماطها المختلفة . وعلينا أن نضع فى الاعتبار - مع كل هذا - أنها لوائح منقولة عن لوائح إشبيلية، الأمر الذى يحول دون القيام بتحليل بعض القضايا التى تخص المنطقة . وهنا نجد أن المعلمين فى البناء لابد أن يقوموا بتشييد المنازل الرئيسية [٤٦] والكنائس، والأديرة، والجسور، والسواقى، والسدود. وهناك أهمية كبرى للخصائص المتعلقة بأنماط الكنائس التى

يجب أن تكون مكونة من ثلاث بلاطات توجد أعمدة فيما بينها ، ويتم تمييز المذبح الكبير من خلال عقد مدخل Toral (متعامد على المحور الرئيسى للبلاطة) ، وتغطى البلاطة إما بطريق الشطف (النجارة) أو بطريق التقاطع (الأضلاع). ومعنى هذا أنه النموذج الإشبيلى الذى تحدثت عنه اللوائح المختلفة. وبالنسبة للأديرة يجب أن يوضع فى الاعتبار طبيعة الجماعة الدينية التى تُكلّف به ، غير أنها عادة ما تتضمن العناصر التالية : الكنيسة ، ومقر الإقامة claustro ، والقلالى (الصومعة)، وأماكن للنوم، وقاعة الطعام، وقاعة اجتماعات.

إلا أن هذه القواعد لم تحدد الأنماط المعمارية التى يتم تنفيذها فى إسبانيا الجديدة ؛ ذلك أن انتحال التشريعات الإشبيلية يضع حولها تساؤلا كبيرا. ورغم ذلك فمن المعروف أن نمط الكنيسة وكذلك الأديرة كان مستخدما ومطبقا بصفة عامة فى مدينة المكسيك رغم وجود أنماط أخرى أقل تعقيدا الأمر الذى أدى إلى انتشارها كثيراً.

ورغم كل شىء لم يكن التنظيم النقابى أمرا غاية الكمال ، فقد كان نشاطها يرتبط أساسا بعدد المعلمين - وهو عادة ما يكون قليلا - وتعداد السكان فى كل مدينة . كما أن تهميش السكان الأصليين (الذين نادرا ما يعملون كتلاميذ) (٤٧) هو قضية ذات أهمية كبيرة فى تدهور جودة الأعمال الحرفية (٤٨) ، فالتراخى فى عملية التعليم فى الورشة والذى لاحظه السيد دييجو لويث دى أريناس D. L. de Arenas فى إشبيلية (٤٩) أصبح أمرا ملموسا فى إسبانيا الجديدة، وبذلك نجد أنه سرعان ما اختفت الأعمال التى تتطلب الدقة فى مجال النجارة المدجنة، ولم يتبق منها فى الوقت الحالى إلا القليل من النماذج ووصف لمبانٍ زالت من الوجود وفى نهاية المطاف نعرض لموضوع هام ألا وهو مصادر الخشب ، فرغم كثرة الغابات فى أمريكا لم تكن تتوفر لدى كافة المدن الكميات الاحتياطية فى الدائرة المحيطة بها، كما كان من الضرورى وضع القواعد المنظمة . ففى لوائح مدينة كيتو التى صدرت عام ١٥٦٨م تنصّ على تحديد المكان الذى تُجْلبُ منه الأخشاب لأغراض البناء، والمخاطر المتعلقة بالسلوك غير الأمثل لقطع الأشجار " ، يقال : إنه كان لهذه المدينة جبل أويومبتشو Oyombicho لتزويدها بالحطب والخشب، فقد قام بعض الهنود والإسبان بقطع الأشجار بشكل غير منتظم

لدرجة أن المدينة أصبحت فى وقت قصير فى حاجة للخشب والحطب. ولهذا فقد صدرت الأوامر أنه اعتبارا من الآن لا يجوز لأى إسبانى أو أى من أبناء البلاد القيام بقطع أشجار من هذا الجبل تصلح أخشابها لصناعة الأوتار tirantes ، أو المقصات، أو أى نوع من الخشب (اللهم إلا إذا كان حطبا) إلا بإذن خاص صادر عن هذا المجلس "Cabildo" (٥٠) . وفى مدينة المكسيك تم تنظيم هذا الأمر اعتبارا من عام ١٥٧٩م حيث تم تحديد كميات الأخشاب القادمة من جبال محافظة شالكو Chalco القريبة من المدينة وذلك للحيلولة دون الإفراط (٥١) . غير أن الأمر فى كوثكو Cuzco كان ينذر بالخطر نظرا لقلة الأشجار فى المنطقة المحيطة، وهذا ما نعرفه من خلال لائحة نائب الملك/ طوليدو Toledo (٥٢) . ويشير الفصل العاشر فيها أن نائب الملك يعمل على الالتزام الكامل بإقامة الكاتدرائية وعرض مخططها. تقول اللائحة:" إن هذه الكنيسة سوف تكون مكونة من ثلاث بلاطات، وإن المذبح الرئيسى يجب أن يكون ذا ، قبة أما المذابح الأخرى فسوف يكون سقفها من الخشب أو قبابا، وهذا حسبما يرى بشكل أفضل وألا يكون هناك دهليز خلف الكورس فى الكنيسة الكبرى بل يجب أن يكون هناك كورس ، وأن يُنفق على بناء هذه الكنيسة مبلغ سبعون ألف بيزو Peso مخصصة لها. وعلى ذلك وبناء على ما تم عرضه فإن كلا من المجلس الكنسى ومجلس المدينة يتفقان على كل ما تم عرضه وتنفيذه فى هذا الشأن.." (٥٣) . وهو نص هام إذا ما وضعنا فى الاعتبار أنه النموذج الخاص بكاتدرائيات كل من تونخا Tunja ، وقرطاجنة Cartagena ، وكورو Coro ، وكيتو، وتلك الكاتدرائيات الأخرى التى اختفت من أراضى إسبانيا الجديدة وتم إحلال أخرى محلها . وهو النموذج الذى يطرحه نائب الملك للكنائس الكبرى، ويتفق عليه مجلس الكنيسة ومجلس المدينة ذلك أنهما سوف يتحملان النفقات.

٢-٣ : كتب ومختصرات أعمال النجارة :

أدت التعقيدات الخاصة بتصميم الأسقف الخشبية – آنذاك – إلى وضع بعض الكتب والمذكرات التى تتداولها ورش الطوائف الحرفية لتسهيل عملية التعلم ؛ ورغم ذلك حظى كتاب دييجو لوبث دى أريناس وحده بالطبع. ولحسن الحظ وصل إلينا هذا

الكتاب، وثَبتَ نجاحه من خلال عدد الطبعات التى صدرت [٥٤]. وكذلك هناك كتاب فراى أندرس دى سان ميجل F. Andres S. Miguel الذى تكمن أهميته فى تأليفه فى إسبانيا الجديدة.

كما توجد سلسلة أخرى من النصوص التى تتحدث بشكل جانبى عن النجارة ، أو هناك بعض الملاحظات فى بعض الكتب التى تتحدث عن العمارة، وكلها تكمل الرؤية النظرية للمادة التى نتحدث عنها. وهنا لا يجب أن ننسى مخطوطات أخرى مثل مخطوطة رودريجو ألباريث R. Alvarez التى ترجع إلى عام ١٦٩٩م، فرغم أنه ينقل عن دييجو لوبث دى أريناس إلا أنه يضيف أنماطا وأفكارا خاصة به فى بعض المواضع مثل تلك الخاصة بالأفاريز التى تحمل السقف (الركاب) Arrocabes والهياكل ذات السواتر الخمسة [٥٥] .

ويجب أن نبرز الملاحظات التى دوّنها سباستيان دابيلا S. Dávila (نظرا لأنها غير معروفة جيدا) فى كتاب سيرليو Serlio (*) الذى طبع فى طليطلة وتناول نجارة الخشب الأبيض فى كيتو خلال الفترة بين عام ١٥٧٨م و ١٥٨٥م. ومن بين الأشكال المعروضة نجد رسما لسقف مقبى مع الملاحظات المدونة التالية: " إن الهندسة المعروفة لاستخراج المثلثات وطول الفرَد Alfardas والمقاس الذى يجب أن تكون عليه ويتم تطبيق ذلك على أية قطعة. تم ذلك فى السابع والعشرين من شهر سبتمبر عام ١٥٨٥م. سباستيان دابيلا ". وهذا يبرهن – ولكن بشكل منعزل – على وجود معارف فى هذه الفترة لدى محكمة كيتو. [٥٦].

وهناك نص آخر يعالج بشكل جانبى أمر نجارة الخشب الأبيض ألا وهو " فن العمارة وتطبيقها " Arte y Uso de Architecura لفراى لورنثو دى سان نيكولاس F. L. de S. Nicolas ، حيث يتم تحليل عدد من الموضوعات منها أنماط الخشب ووقت قطع الأخشاب ، استنادا إلى المؤلف بيتوربيو Viturbio وآخرين ، وشكل تنفيذ المثلثات

(*) هو سباستيان سيرليو المعمارى الإيطالى الذى ولد فى مدينة بولونيا (١٤٧٥ – ١٥٥٤م).

وتصنيف الهـيـاكل (على شكل الطحّـانة - المساند ـ Pares والمقص) ونـظم التغطية (٥٧) .

ويجب أن نشير - فيما يتعلق بأنماط السقف المقبى - إلى إمكانية استخدام طبقة من الرصاص وطبقة من القصدير Lata ، الأمر الذى يقلل من الثقل الذى يجب أن يتحمله السقف المقبى، وكذلك الجوانب المعتادة فى أمريكا فى مناطق مثل وادى المكسيك. وكان الاستخدام سيئا نظرا لقلة الأساس وطبيعة الأرض.

• مختصر نجارة الخشب الأبيض وكتب العرّيف

لدييجو لويث دى أريناس D. L. de Arena :

ينظر اليوم لشخص دييجو لويث دى أريناس من المنظور الفنى نظرة إيجابية للغاية بعد الأبحاث التى نشرتها ماريا أنخلس تواخاس Ma A. Toajas (٥٨) حوله، فقد ولد فى مارتشينا Marchena (إشبيلية) حوالى عام ١٥٧٩م حيث قضى مرحلة تعلّمه هناك. وفى عام ١٦٠٢م استقرّ به المقام فى إشبيلية. ولقد مرّ اعتبارا من هذه اللحظة بثلاث مراحل فى حياته: أولاها: العقدان الأولان من القرن حيث تمكن من إيجاد مكان له وسط نظام الإنتاج فى عاصمة نهر الوادى الكبير (إشبيلية) . أما فترة العشرينيات: فقد كرّسها لكتابة النصوص النظرية، وللمارسة التى اعترفت بها الطائفة والمدينة حيث أصبح عرّيفا للطائفة. أما المرحلة الثالثة: فهى بين عام ١٦٣٠م وعام ١٦٤٠م (ربما توفى خلال الفترة بين عام ١٦٣٨و ١٦٤٠م) فهى أكبر فترة حاز فيها شهرة واعتراف الآخرين بجهده بعد نشر كتابه " مختصر نجارة الخشب الأبيض وكتب العريف " ... . أى أن مشواره المهنى أخذ خطا صاعدا وتوفى عندما بلغ القمة (٥٩) .

وفى عام ١٦١٠م كان قد أقام ورشته فى إشبيلية ، كما وثّق العديد من الأبحاث الصغيرة سواء فى القطاع المدنى أو القطاع الدينى ، لكنه اعتبارا من عام ١٦١٣م تم التعاقد معه على تنفيذ بعض الأعمال الكبرى التى ترجع إلى الثلث الأول للقرن السابع عشر. فنراه يقوم بتنفيذ الأسقف المقبية فى كنيسة مايرينا دى ألكور Mairena de Alcor

(١٦١٤م)، وتلك التى اختــفت من مــصلى سان أونورفى Onorfe فى دير ســان كليمنتى S. Clemente فى إشبيلية (١٦١٦م) ، وكنيسة دير سانتا ماريا دى لاس دويناس S. Ma de los dueñas (١٦١٦م) ، وكذلك مجموعة دير سانتا باولا S. Paula (١٦١٧م - ١٦٢٠م)[٦٠] .

تمثّلت العملية الأساسية فى كنيسة مايرينا دى ألكور فى تجديد أحد أطراف منطقة التقاطع - Crucero تحت إشراف المعلم الكبير للكنائس/ دييجو لوبث بوينو D. L. Bueno ، وتركيب اثنين من البراطيم (الفرخ Alfarje فى غرفة حفظ المقدسات)، وبناء سقف خشبى مقبى من طراز المسند والرباط بتشبيكة من أجل إقامة مصلى جديد تسير على نفس المخطط القائم سلفا روساريو Rosario . وفى الوقت الحالى ينسب إلى أريناس فقط قيامه ببناء هيكل الفراغ الأيسر المجاور لمنطقة الانتقال [٦١] .

وتضم مجموعة سانتا بولا Sta. Paula فى إشبيلية أهم مجموعة من الأسقف المقبية التى قام بتنفيذها دييجو لوبث دى أريناس ، ويبرز من بينها ذلك السقف الخاص بكنيسة ذات بلاطة واحدة ومقصورة للكهنة متعددة الأضلاع لها قبة مضلعة cruceria ، ولقد تولت تواخاس روخير Toajas Roger وصف السقف ذى المسند والرباط بقولها: " إنه يكاد يكون عبارة عن تشبيكة مكونة من ثمانية أطراف مكشوفة apeinazado حيث تمت تغطية المصد almizate (الجزء العلوى فى السقف الجمالونى مربعا كان أو مستطيلا أو مثمنا) بالكامل، وكذلك ثلاث مناطق فى الجوانب وهى: نقطة البداية الواقعة على الركّاب (الإفريز الخاص بقاعدة السقف)، والخط الأوسط للفرَد alfarde ومنطقة تعشيق الفرِد والأربطة (عروق مستعرضة). أما التشبيكات فهى واضحة للعيان وتم إنجازها بعناية شديدة، وكان ذلك ممكنا نظرا لأن وحدة التشبيكة هى تلك المكونة من ثمانية أطراف، ومع هذا فقد طوّرها أريناس من خلال توليفة تجمع بينها وبين أشكال نجمية مكونة من ثلاثة أنواع ".

ويبرز ثراء هذا السقف من خلال سلسلة ضخمة مكونة من ستة عشر عنقودا من المقربصات، منتظمة فى أربع مجموعات، اثنتان رئيسيتان مكونتان من خمسٍ ، وأخريان جانبيتان من ثلاث ، وفى كل واحدة منها هناك واحدة كبيرة من المقربصات

توجد فى الوسط ... ويكتمل هذا السقف بزخرفة الأوتار المعمرية (المزدوجة) Tirantes التى تتسم بجودتها العظيمة والمزخرفة بتشبيكة من ستة عشر طرفا ، لكن لها نمطين مختلفين يتواليان فى الأزواج المختلفة ، وبذلك تبرز هناك واحدة لجميع العناصر تتسم بالذكاء الشديد " (٦٢) .

ويكتمل نشاط هذا النجار فى كنيسة سانتا باولا بوضع السقف المستوى الخاص بالكورس السفلى (حيث توجد به قصاع بين العوارض)، وكذلك سقف الكورس العلوى (المثمن فوق مثلثات كروية وله تشبيكة ومواصفات شبيها من الناحية الزخرفية بالبلاطة) . أما خارج الكنيسة فقد أقام السقف المقبى المربع على بئر السلم Caja ، وهو مكون من براطيم Limas معمرية لها دعائم، وبذلك نجد المصدّ مكشوفًا apeinazado وفى وسطه مجموعة من المقربصات . وفى عام ١٦٢٢م حدث تحول هام فى حياته حيث تولى منصب العمدة العرّيف فى تخصص النجارة فى إشبيلية، وهو منصب سوف يتكرر بالنسبة له خلال عام ١٦٣٠م، ١٦٣٣م، ١٦٣٦م؛ الأمر الذى جعله مجبرًا على أن يطلع على إشكاليات العقارات فى المدينة، كما سيساعده ذلك على تدبّر الأمر وتوفير الوقت لصياغة مفاهيمه النظرية .

وتحت عنوان "مختصر نجارة الخشب الأبيض وكتاب العريف " ظهر كتاب لويث دى أريناس فى إشبيلية عام ١٦٣٣م . وهو ثمرة ممارسته الفنية والمواد النظرية التى جمعها وقام بتحليلها منذ عام ١٦٩١م، وهو العام الذى يشير إلى المخطوطة التى تتضمن بعض الرسومات وتحمل عنوان " الجزآن الأول والثانى لقواعد النجارة . أرّخه لويث دى أريناس بعام ١٦١٩م "، وهذه المخطوطة هى ثمرة خبرته فى العمل على جمع وتأصيل القضايا الرئيسية فى مهنته بغية إعداد وتعليم الصبية . ويضم الجزء الأول الصفحات من ١ إلى ٢١ كما أن المحتوى منظم وموجّه إلى " ... شرح أساسيات نجارة التركيب بدءا بأبسط الأمور : شكل تخطيط الخاص بالمثلثات وكيفية حساب أبعاد العناصر، التركيب (المساند Pares ، والأربطة nudillo ، والكتل Lima ، والبندول ... إلخ) وكيفية قطع كل وحدة ، وكذلك عناصر التشبيكة التى يجب أن ترتبط بباقى العناصر السابقة " (٦٣) .

وإذا ما كان الجزء الأول يتضمن قواعد النِّجارة المستخدمة آنذاك، فإننا نجد أن إنريكى نويرى E. Nuere يرى أن الجزء الثانى " ... يغير فلسفة الشروح ويتحول إلى كتاب يبين من خلاله الطريقة العملية لتنفيذ الأسقف المقبية التى يقوم بها معاصروه وخاصة الهياكل المعقدة للتشبيكة (...) إنه يبذل جهده الآن فى البرهنة على طريقة تنفيذ التصميم الخاص بكل هيكل، وذلك من خلال تطبيق قواعد محددة تعتمد فى معظمها على ما ذكر فى الجزء الأول " (٦٤) .

ويجب أن نشير إلى دقة الرسومات التى تتضمنها هذه المخطوطات الأولى، حيث تتضمن أشكالا من مناظير مختلفة وعلى مقاسات تهيئ للموكلين بالتنفيذ رؤية صورة المنتج النهائى قبل البدء فى التنفيذ وإدخال التعديلات المطلوبة . كما أن وجود أشكال منقولة عن كتاب سيرليو Serlio وبيجونولا Pignola تجعلنا نتصور حجم المعارف والوعى الثقافى الذى كان عليهما ديجو لوبث دى أريناس .

والنص المطبوع والمرتب الذى ظهر عام ١٦٣٣م يختلف بوضوح عن المخطوطة المشار إليها سابقًا ، حيث يقل عدد الأشكال بشكل ملموس؛ وهذا يرجع إلى التكلفة الاقتصادية العالية ولقلة الإمكانيات الفنية فى الطباعة (Xilografía) حيث أسهمت فى تقليل حجم الاشكال بصورة واضحة وكذلك الأمر بالنسبة لجودتها ودقتها .

وتنقسم طبعة عام ١٦٣٣م إلى جزءين حيث نجد ٢١ فصلا تتناول " موجز نجارة الخشب الأبيض، أما الأحد عشر فصلا الباقية فتتناول كتاب العريف . وإذا ما اتخذنا المنهج التعليمى والترتيبى ابتداءً بالقضايا الأساسية فى المهنة وانتهاءً بأكثر الأمور تعقيدا، يمكننا أن نقسم الجزء الخاص بنجارة الخشب الأبيض إلى الموضوعات والبنود التالية طبقا لما تطرحه ماريا أنخلس تواخاس (٦٥) :

١- حول المثلثات الأساسية : تعليل، وجودة، وكيفية عمله (الفصل الأول)

٢- بنية السقف ذى المسند، والرباط، والمثلثات الخاصة بالتشبيكة (من الفصل الثانى وحتى الفصل السادس) (٦٦) .

٣ – هياكل الخشبة التى فى أعلى الجمالون Limabordon (من السابع وحتى الثانى عشر) .

٤ – هياكل البراطيم Limas المعمرية : هياكل ذات تشبيكة (الفصول من الثالث عشر وحتى السادس عشر) .

٥ – المقربصات (فصلان السابع عشر والثامن عشر) .

٦ – الهياكل التى على شكل قباب وموضوعات تكميلية أخرى تتعلق بـ : المقياس، والمخططات، والنماذج، والمساطر العليا والسفلى، والقطع، والعناصر المنحنية، وكيفية التوصل إليها (من التاسع عشر وحتى الحادى والعشرين) .

أما الجزء الثانى من الكتاب فيتضمن " كتاب العريف " حيث يحتوى على مواد مختلفة تتعلق باختصاصات العريف (التى تقوم على معارف هندسية ورياضية دقيقة)، وهى وظيفة يعمل على المطالبة بتوليها انطلاقا من نشاطه، ويدعمها بالقضايا العملية يوما بعد يوم، ويفصلها عن المضمون الذى يوجد فى اللوائح . ويمكن تبويب هذا الجزء على النحو التالى : –

١ – " خطاب على شكل حوار " (الفصل الثانى والعشرون) .

٢ – كتاب الجزء الخاص بالهندسة الضرورية للمعلم والعريف " (الفصلان الثالث والعشرون والرابع والعشرون) .

٣ – " شرح الضرائب من أجل التثمين " (الجداول والأمثلة العمليـة لحسابها) (الفصل الخامس والعشرون) .

٤ – " كتاب الكيل " (من السادس والعشرين وحتى الثامن والعشرين)

٥ – " كتاب الساعات " (من التاسع والعشرين وحتى الثانى والثلاثين)

وتم تقديم الطبعة الأولى أمام مجلس مدينة إشبيلية فى السابع من سبتمبر عام ١٦٣٢م، وبدأ بعده حوار عميق أدى إلى إدخال تعديل على اللوائح بعد ذلك بعامين

وخاصة فيما يتعلق بشخص العريف. وابتداءً من ذلك التاريخ نجد أن عملية تولى منصب العمدة العريف في ميدان البناء والنجارة فى إشبيلية لابد أن تتضمن الإشارة إلى القواعد الجديدة التى تم إقرارها " طبقا للكتاب والحواشى التى أوردها ديجو لويث دى أريناس " (٦٧) .

• فراى أندرس دى سان ميجل وإسهامه النظرى فى نجارة الخشب الأبيض:

انضم فراى أندرس دى سان ميجل F.A.de s. Miguel إلى جماعة الكرمليات الحافيات فى مدينة المكسيك فى الرابع والعشرين من سبتمبر عام ١٦٠٠م Orden de Carmelitas Descalzos (٦٨) ، وإذا ما كان لنا أن نقبل بأنه ولد فى " مدينة صيدونيا" Medina Sidonea عام ١٥٧٧م ، فقد كان عمره عندما انضم إلى الجماعة الدينية المذكورة ثلاثة وعشرين عاما . وقام بأول رحلة له لأمريكا عام ١٥٩٣م عندما كاد أن يبلغ مرحلة اليفاعة وعانى مجموعة من المتاعب على ظهر السفينة " سانتا ماريا دى لاميرثيد" S.Ma. de la Merced حيث سردها فراى أغسطين دى لامادرى دى ديوس F.A.de la M. de Dios (٦٩) . ثم عاد إلى إسبانيا واستعدّ للرحيل إلى أمريكا مرة أخرى عام ١٥٩٦م ، لكن رحلته تأخرت نظرا للهجوم الذى قام به الإنجليز على ميناء قادش . وخلال الفترة بين التاريخ السابق وعام ١٦٠٠م اختفت أحداث سيرته، ولابد أنه قام برحلته إلى المكسيك خلال الفترة المذكورة حيث نجده هناك مع بداية القرن السابع عشر .

والسبب فى رسم هذه الخطوط البسيطة عن حياته هو أنها تخدمنا فى باب البحث عن الفترة التى تدرّب فيها طبقا لما توضحه أعماله، وخاصة تلك المعارف المتعلقة بالنجارة والتى تتطلب تدريبا حرِفيا يمتد عدة سنوات . وإذا ما أخذنا فى الاعتبار إسهامه فى تصريف المياه فى العاصمة المكسيكية وتنفيذ عدة أديرة تابعة للجماعة الدينية فمن البديهى أنه كان مُعْتَرَفًا به كمهندس معمارى على الأقلّ . كما أسهم فى إقامة مبنى مخصص لـ Santo Desierto de Cuajimalpa (سانتوديثرتوا دى

كواخيمالب) ، ودير سان سباستيان فى المكسيك ، وكوليج سان أنخل ، والأديرة التالية : كيريرتارو Queretaro ، وثيلايا Celaya ، وبلد الوليد ، وسلباتيرًا Salvatierra .

وعلينا أن نقر بأنه نظرا لعدم انتظام حياته قبل الانخراط فى صفوف الجماعة الدينية ما كان ليتمكن من تدريب وتعليم نفسه على يد معلم فى فنون النجارة ، وربّما أكمل مراحل إعداده ليكون مهندسا فى إسبانيا الجديدة ، ولا يجب أن ننسى ميل الجماعات الدينية فى تلك الفترة لعمليات التشييد .

ولا تعتبر مخطوطة فراى أندرس عملا منهجيا منظما ومرتبا بل هى عبارة عن خليط من المواد التى يصعب ربطها ببعضها ، وقد تم تحريرها على فترات مختلفة . ولقد جمع بايث Báez الموضوعات التى تضمنها فى ثلاثة أبواب: أولها: تلك التى تتعلق بما كتبه بشأن هيكل سليمان، وبعض المعابد فى بيرو، والقواعد الخاصة ببناء الكنائس الخاصة بالطائفة التى ينتسب إليها . أما الباب الثانى: فهو من وجهة نظرنا ـ طبقا لما يشير بايث ـ أكثر إثارة للاهتمام؛ ذلك أنه ينحصر فى الجانب التقنى ويضم كافة ما يتعلق بالعمارة والرياضة وبعض التقارير الخاصة بتصريف مياه المدينة والكتب الخاصة بالمياه ومجارى العيون (جسور المياه) acueductos والطلمبات . وهو باب فى مجمله يتحدث عن الهيدروليكية (علم المياه). ويلاحظ أنه يُدرِجُ فى هذا الباب رحلته على متن الباخرة سانتا ماريا دى لاميرثيد حيث لم يتمكن من الحفاظ على اتزانه حيث وقع ، وكذلك بركات مريم العذراء فى حسابات الأرقام ، ومختصر حول البرقوق والمشمش أتى فى نهاية الكتاب " (٧٠) .

وابتداءً من صفحة ٧٢ وحتى ٩٢ نجد الجزء المخصص لنجارة الخشب الأبيض. ولقد أشرنا قبل ذلك إلى أن إنريكى نويرى أعدّ دراسة عن " كتاب النجارة " لديجو لوبث دى أريناس ؛ كما أنه تولى إجراء دراسة مشابهة عن فراى أنـدرس ، وقد أسهم فى توضيح بنود دراسته من خلال الأشكال، ومن خلال نظام عمل نجارة التشبيكة " (٧١) .

وسيراً على ما قال به نويرى Nuere فإن الكتاب الصغير ينقسم إلى أحد عشر فصلا :

١ – وصف العناصر المكونة للتشبيكة ذات الثمانية أطراف وطريقة تصميمها .

٢ – تطوير تخطيط هيكل مربع ذى كتلة Lima معمرية وذى تشبيكة مكونة من ثمانية فى كل المصدر والسواتر .

٣ – وضع التشبيكة على الهيكل . ويوضح نويرى بجلاء : بأن المشاكل المتعلقة بإبداع العينات أو المخططات وتلك الخاصة بتطبيق التشبيكة على الخشب كانت مختلفة تماما كما أن فراى أندرس أوضحها بجلاء . ويضم هذا الفصل ما يجب أن يعرفه النجار الذى يريد تطبيق التشبيكة على الهيكل " (٧٢) . وينتهى الفصل بوصف مثلثات الهيكل الخشبى للسقف .

٤ – تخطيط هيكل مكون من خمسة سواتر ، وهنا نجده يشرح المثلثات الضرورية لكل جزء من الأجزاء، ويقوم بإجراء تحليل محدد لهذا الصنف من الأسقف المقبية (ومنها الشكل الجرسى للكتل Limas) .

٥ – يشرح كيفية استخراج مختلف أنواع مثلثات التركيب، والهياكل الخشبية، والمثلثة albanécares ، وقواعد coces للكتل . وينطلق من مفاهيمه الهندسية عندما يشير إلى أن المخطط الهندسى يمكن عمله بالمسطرة، والفرجار، والزاوية (المثلث Escuadra)، والمنقلة Saltarregla . ثم ينتقل إلى تحليل المثلثات الأكثر شيوعا فى ميدان النجارة .

٦ – يشرح بنية الركّاب (إفريز قاعدة السقف) .

٧ – يقوم بوضع مخطط لهيكل تشبيكة من ثمانية أطراف ، مربعا وموجودا فى المصدر، ومكونا من ثمانية أطراف فى الجزء الرئيسى والأسفل ، والأمر الذى يجعله مكونا من خمسة سواتر .

٨ – يخصص هذا الجزء لما يسمى بـ Taravea المكونة من عشرة . وهو مصطلح غير واضح المعنى حتى عندما قارنه نويرى بالمخطوطة التى ألفها لويث دى أريناس ، ويمكن أن يعنى الإشارة إلى جزء من مخطط ما أو طريقة ربط دوائر التشبيكة الخاصة بتكوين ما . ومع هذا لم نتبين بعد المعنى الحقيقى له (٧٣) .

ومن الهام فى هذا الفصل ظهور المصطلحات الكاملة لأجزاء التشبيكة ، h?lido , bo-quilla , aspilla , Caudilejo , cestadillo).

٩ – تنفيذ المصدر المثمن والخاص بهيكل مثمن له سواتر .

١٠ – قواعد لعناقيد المقربصات ، وهذا الجزء هام للغاية من حيث المصطلحات المستخدمة حيث يزودنا بأسماء الموشورات Prismas أو الدراجة adaraja (طوبة بارزة للربط) والتى تستخدم فى العناقيد (dumbaque Jaira medio Cuadrado Conza) كما يشرح كيفية بناء العنقود.

١١ – مخطط سقف مقبى عبارة عن قبة نصف اسطوانية . وقد أصاب نويرى عندما أشار إلى أن هذا النمط من الأسقف كان قاصرا على أعلى درجات التخصص فى طائفة النجارين وهى درجة المهندسين . ونظرا لعدم وجود نماذج منفذة من هذا النمط ولتعقيداته يرى أنه لكى يتم الحصول على الشهادة المذكورة يكفى معرفة الخطوات الهندسية التى تحدث عنها فراى أندرس [٧٤] . إلا أنه يشرح باستفاضة نظام التنفيذ الخاص بما يطلق عليه سقف مقبى على شكل نصف قصبة (نصف اسطوانية) حيث لها ° شكل يشبه القبة الموجودة فى ركن مقر الإقامة claustro المكونة من تداخل نصفى قبوين بعد تعديل مسارهما بزاوية ٩٠ درجة ولها منابت فى الجوانب القابلة لمربع ° [٧٥] .

وإذا ما كان لنا أن نعتمد على الوثائق التى نعرفها فى الوقت الحالى فإن فراى أندرس مارس عمله كمهندس معمارى فى تنفيذ مجموعة من الإنشاءات. إلا أنه لا تتوفر لدينا أية أخبار عن ممارسته لمهنة النجارة ، وهنا يكتسب تعليق إنريكى نويرى أهميته بالنسبة للبند السادس من مُؤَلف فراى أندرس . ففى هذا الفصل نجد أنه يقوم بتفصيل بنية الركّاب (الإفريز) ثم ينتقل إلى شرح كيفية الوصول إلى قاعدة الكتلة Lima ، حيث يهيئ هذا الجزء الأخير الأمر الذى نشعر إزاءه ° بالمفاجأة عندما يستعين بالكتلة Lima بعد إعمال اليد فيها تمهيدا للوصول إلى القاعدة Coz ، بينما يمكن الوصول إلى هذه القاعدة بشكل مباشر وأكثر دقة من العلاقات بين المثلثات ،

وهذا ما يؤكد لى ـ يقول نويرى ـ : إن فراى أندرس لم يمارس مهنة النجارة إلا قليلا وإن النص الذى تلقيناه عنه يميل إلى كونه بحثا علميا أكثر منه ملخصا يعكس خبرة ممارسة المهنة " (٧٦) .

وإذا ما كان الأمر كذلك فكيف لنا أن نعلل معارفه فى ميدان النجارة وخاصة إذا ما عرفنا أنه قد ركب البحر متوجها إلى أمريكا وهو فى الخامسة عشر من العمر , وعندما بلغ الثالثة والعشرين أصبح عضوا فى جماعة الكرمليات الحافيات ؟ . ربما كان تفسير ذلك يكمن فى الجو الفنى الذى عاش فيه مؤلفنا (٧٧) .

والوضع الذى عليه فراى أندرس فى دائرة الحوار الفنى والمعمارى آنذاك فى مدينة المكسيك يدفعنا إلى التفكير بأن مُهمَّته كانت جمع المعارف الخاصة به وبالمثقفين من معاصريه فعلى سبيل المثال يظهر فى إطار العمل الجماعى لطائفة الكرمل تصميم وقَّع عليه أندرس دى لا كونشكا A.de la Concha (٧٨) ، الأمر الذى يسير فى هذا الخط الخاص بجمع المعارف .

يمكننا أن نجد شخصية أخرى كانت تعيش فى المدينة عاصمة نيابة المملكة وهو خوان بيريث دى سوتو J.P.de soto ، والمعروف بأنه معلم نجار يعمل فى المشروعات الهامة كما كان والد ملتشور بيريث دى سوتو M.P.de Soto (٧٩) المعلم الكبير الذى أشرف على إقامة كاتدرائية مدينة المكسيك ، والذى عانى خلال منتصف القرن السابع عشر مناهضة محاكم التفتيش حيث صودرت مكتبته . وتساعدنا هذه الأحداث الأليمة على معرفة محتوى المكتبة حيث نعصر على كتاب لوبث دى أريناس، وكذلك على الكتب الأساسية فى نظرية العمارة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكل هذا يجعلنا نميل إلى أن هذا المؤلف أمكنه أن يرث عن والده بعض تلك الكتب . إذن نحن أمام دائرة من الأشخاص الذين يعرفون الموضوعات الخاصة بنجارة الخشب الأبيض وأسرارها . وليس من الصعب الافتراض بأن من أشرف على تنفيذ وتصميم سقف مستشفى يسوع Jesus وتضمن العقد الخاص بذلك الكثير من المصطلحات الدقيقة ، ومن قام بتصميم هيكل سقف كنيسة الكارمن Carmen ، ليس إلا المعلم فراى أندرس دى سان ميجل، أو بشكل آخر مؤلف المختصر التعليمى الذى كان لدى فراى أندرس

كمذكرة عمل للبدء فى ممارسة هذا الفن. أما الكتاب فهو من تأليف بيريث دى سوتو، أو بمقولة أخرى هو نوع من اشتقاق المعرف التى يحصل عليها فراى أندرس تحت وصايته ، ثم قام بكتابة النص بعد ذلك ، وحتى نتمكن من البرهنة على هذه النظرية نشير إلى أنه فى الوقت الذى كان يعيش فيه لوبث دى أريناس فى إسبانيا الجديدة - أو قبله بقليل - كانت توجد مجموعة من النجارين المتخصصين فى الخشب الأبيض، حيث يقومون بتصميم وتنفيذ الهياكل الخاصة بالتشبيكات، كما كانت لديهم القدرة على الحديث عنها من الناحية النظرية من خلال النصوص ورسم الأشكال (٨٠) .

وإيجازًا لما سبق نقول بأن هناك احتمال كبير أننا أمام خليط من التأملات النظرية ـ وليس أمام عمل أصيل يتحدث عن نجارة الخشب الأبيض ـ وأن هذا العمل كاف يتناقله النجارون فى إسبانيا الجديدة وظل حتى اليوم بفضل ما يتضمنه من صنوف المعارف التى جمعها فراى أندرس دى سان ميجل ، ونشير إلى إمكانية مساهمته فى تحرير النص لكنه ليس الوحيد فى تأليفه . والدليل على ذلك هو الرسم الذى يحمل توقيع أندرس دى لاكونشا والذى يتضمنه الكتاب .

الهوامش

(١) F. Valladar, Las Ordenanzas de Granada y el "arte nuevo", pág. 347.

(٢) Cfr. P. Buchbinder, Maestros y aprendices: estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVIII).

(٣) F. Marías, El largo siglo XVI, pág. 467 y L. Tramoyeres Blasco, Institu ciones gremiales: su origen y organización en Valencia, pág. 119.

(٤) Cfr. R. Cómez Ramos, El Libro del Peso de los A1arifes, págs. 255-267 y Arquitectura Alfonsí, págs. 69-80.

(٥) En el caso de Zaragoza estas funciones estaban repartidas entre el Veedor de Muros y Carreras y los maestros de ciudad, cfr. M. I. Falcón Pérez, Organización municipal de Zaragoza en el si- glo XV, págs. 259-267

(٦) R. Cómez Ramos, Arquitectura Alfonsí pág. 75.

(٧) También sería copiado El Libro del Peso de los Alarifes para Córdoba en 1503, cfr. R. Cómez Ramos, El Libro del Peso de los Alarifes, pág. 260.

(٨) R. Cómez Ramos, Arquitectura Alfonsí, págs. 69-91.

(٩) L. Seco de Lucena, Origen islámico de los gremios, pág. 854.

(١٠) كان هناك أيضا مجموعة من النجارين المتخصصين فى صناعة المراكب والسفن، وكانت لهم طائفة خاصة بهم . ورغم هذا نفترض وجود تبادل للمعلومات، وخاصة فيما يتعلق بالهياكل الدائرية . انظر ج. دوكليس باوتستا - نجارة الخشب الأبيض فى العمارة الدينية فى إشبيلية صـ ٤٧ .

(١١) M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Trata dista en la Sevilla del siglo XVII, pág. 26.

(١٢) Ordenanzas de Seviila,fol. 147 v.

(١٣) Sobre las Ordenanzas de Granada, cfr. R. López Guzmán, Tradición y Clasicismo e.ı la Granada del siglo XVI, págs. 307-315, y M. Capel Margarito, Mudéjares

granadinos en los oficios de la madera. La Ordenanza de carpinteros, págs. 153-162.

P.J. Arroyal Espigares y M. T. Martín Palma, Ordenanzos del Concejo de (١٤) Málaga, pág. 127.

Ibídem, pág. 128. (١٥)

Ordenanzas de Sevilla, fol. 148 v.-149 r. (١٦)

M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas..., págs.29-30. (١٧)

Ordenanzas de Sevilla, fol. 148 r. (١٨)

L. Tramoyeres Blasco, op. cit., pág. 182. (١٩)

Ordenanzas de Sevilla, fol. 149 r. (٢٠)

.Ibídem, fol. 148 r. (٢١)

C. Gómez Urdáñez, Arquitectura Civil en siglo XVI, tomo II, pàg. 305. (٢٢)

Ordenanzas de Sevilla, fol. 147 v. (٢٣)

P. J. Arroyal Espigares y M. T. Martín Palma, op. cit., pàg. 133 y M. D. (٢٤) Aguilar García, Málaga: (1487-1550). Arquitectura y Ciudad, pàg. 210.

Ordenanzas de Sevilla, fol. 151 r. (٢٥)

C. Gómez Urdánez, op. cit., pág. 283. (٢٦)

Cfr. M. L. Ledesma Rubio, Estudios sobre mudéjares en Aragón, pág. 48. (٢٧)

وبالنسبة لتكوين هذه الطوائف التى تضم البنائين، والجصاصين، والنجارين يمكن الخروج بنتيجة تقول بأن نظام العمل يكمن فى قيام أحد المعلمين بالتعاقد على إجمالى المنشأة . انظر فى هذا المقام : جونثالو بوراس جواليس فى : الفن المدجن صـ ١٤٦ - ١٥٠م .

Ordenazas de Sevilla fol . 151 r (٢٨)

(٢٩) نفس المصدر fol . 150 r

(٣٠) نفس المصدر .

(٣١) نفس المصدر fol 150 v. ' fol 150 r .

(٣٢) نفس المصدر fol . 150 r

(٣٣) نفس المصدر r. 162 fol .

(٣٤) P. J. Arroyal Espigares y m. T. Martín pa Ima, op. Cit.. píg. 232.

(٣٥) Ordenanzas de Sevilla, fol. 131 v.

(٣٦) Cfr. R. Gutiérrez, Arquitectura Golonial. Teoría y Praxis.

(٣٧) F. Quiroz Chueca, Las ordenanzas de gremios de Lima XVI-XVIII, pág. XXXII.

(٣٨) Ibídem, pág. XXXIII-XXXIV.

(٣٩) Cfr. F. Barrio Lorenzo, Ordenanzas de los Gremios de Nueva Espana y M. C. Maquívar, El imaginero novohispano y su obra, págs. 135-148.

(٤٠) Ordenanzas de Carpintería y Albanileria de esta ciudad de Los Angeles, Archivo del Ayuntarniento de Puebla, Libro 1-1 1 v cfr. J. A. Terán Bonilla, La forrnación del grmio de albanilería de la ciudad de Puebla, en el siglo XVI y sus ordenananzas, págs. 13-17.

(٤١) F. Santiago Cruz, Las Artes y Los Gremios en la Nueva espana, pág. 74.

(٤٢) وفى حالة بلدة Puella فإذا ما أخذنا فى الاعتبار العلاقة الحميمة بين طوائف النجارين والبنائين فمن المفترض أن الشخص الذى يؤدى اختباراً فى كلتا المهنتين فى نفس اليوم ليس عليه أن يسدد أكثر من رسم امتحان واحد . أما إذا استمرا الاختبار ليومين فعليه أن يسدد رسوم اختبارين .

(٤٣) يجب الأخذ فى الاعتبار أن مخطوطة لوائح النجارين فى مدينة المكسيك تحدد ستة أعوام وهى فترة ألفاها القاضى Villalovos . ومعنى هذا أن القرار المتخذ هو قرار ذو طبيعة سياسية للمسارعة فى زيادة أعداد الطائفة . انظر Cfr . M. C. Maquiar El imaginero novohispano y su obra, P. 138 y 148

(٤٤) Ordenanzas de sevilla fol. 148:44.

(٤٥) ورغم التعميم الذى تحدثنا عنه يمكننا الإشارة إلى حالة بلدة بويبلا. والدالة على وجود طوائف مختلفة – لها حق إجراء الاختبار، ففى ميدان البناء هناك أكثر من فرع (...).

(٤٦) كان المنزل يتكون من العناصر التالية: الميدان والواجهة. أما المنزل الرئيسى فيتكون من صالات، وحجرات، ودهاليز، وصحون، واستقبالات ويمكن أن يضاف فى كلتا الحالتين السابقتين كل تلك العناصر التى يرغبها صاحب العلاقة .

(٤٧) ومع ذلك ففى حالة مدينة كوثكو نعرف أن فى "طائفة النجارين" كان الفنيون ينقسمون إلى: أبناء

البلاد والإسبان ولا يعنى هذا تحديد درجة المهارة. كما أن نائب الملك/ منوثا كان يطالب بأن يكون هناك فنيون من أبناء البلاد الأصليين. كما كان هناك قانون صادر عن الملك كارلوس الثانى يعترف بوجود فنيين من أبناء البلاد الأصليين. انظر: M. C. Maquivor: el imaginero novohispano y su obra p. 44. كذلك فى (الكتاب السادس، الفصل الخامس، قانون رقم ١١) Las Leyes de indias .

(٤٨) Cfr. G. Kubler, Arquitectura Mexicana del siglo XVI, págs. 154-156.

(٤٩) M. Gómez-Moreno, Primera y Segunda parte de Las reglas de carpintería hecho por Diego López de Arenas en este año de IVDCVIIII, págs. 13-14.

(٥٠) Fr. Domínguez Compañy, Ordenanzas Municipales Hispanoamericanas, págs. 101-102.

(٥١) Cfr. Ordenanzas del trabajo, sigios XVI y XFII, págs. 75-76.

(٥٢) Fr. Domínguez Compañy, op. cit., pág. 145.

(٥٣) Ibídem, pág. 159.

(٥٤) Cfr. M. A. Toajas Roger (ed.), Breve Compendio de la Carpintenía de lo Blanco y Tratado de Alarifes, págs. 63-64.

(٥٥) Cfr. G. Duclós Bautista, op. cit., págs. 110-122.

(٥٦) عُثِرَ على النص فى المكتبة الوطنية فى بوغوتا، وقام بذلك رامون جوتيرث وألبرتو كورّادين. ويربط الأول هذا التراكب بين عمارة المانيريزم لسيرليو وبين لوحات سباستيان رابيلا على اعتبار أن هذا الأخير هو الذى أشرف على بناء كنيسة سان فرانثيسكو فى كيتو: انظر ر. جوتيرث، وبنوالس فى " سان فرانثيسكو دى كيتو " ص ٣٦-٣٨ .

(٥٧) Cfr. Fray Laurencio San Nicolás, Arte y uso de Architectura, capítulos 46, 47, 48 y 49.

(٥٨) Entre ellos señalaremos: M. A. Toajas Rogar, Datos documentales para la biografía de Diego López de Arenas, págs. 279-283; Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII y Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes. Estudio preliminar, págs. 19-64.

(٥٩) Cfr. M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII, págs. 85-90.

(٦٠) Ibídem, págs. 122-126.

Ibídem, págs. 119-121. (٦١)

Ibídem, pág. 127. (٦٢)

M. A. Toajas Roger, Breve Compendio de la Carpinter?a de lo Blanco y (٦٣) Tratado de Alarifes. Estudio preliminar, pág. 42.

E. Nuere, La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manus- (٦٤) crito de Diego López de Arenas, pág. 44.

Cfr. M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y (٦٥) Tratadista en la Sevilla del siglo XVII, págs. 221-222.

M. A. Toajas Roger, Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y (٦٦) Tratado de Alarifes. Estudio preliminar, pág. 49.

Ibídem. pág. 54. Sobre posteriores ediciones y fortuna crítica de la obra (٦٧) de Arenas, cfr. M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII, págs. 249-265 y Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes. Estudio preliminar págs. 53-61.

Para el estudio de Fray Andrés de San Miguel, cfr. E. Báez Macías, Obras (٦٨) de Fray Andrés de San Miguel; M. Toussaint, Fray Andrés de San Miguel, Arquitecto de la Nueva España y A. Bonet Correa, Las iglesias y conventos de los carmelitas en Méjico y fray Andrés de San Miguel.

A. Madre de Dios, Tesoro Escondido en el Monte Carmelo Mexicano, (٦٩) págs. 382-389.

E. Báez, op. cit., pág. 58. (٧٠)

E. Nuere, La carpinteria de Lazo. Lectura dibujada del manuscrito de Fray (٧١) Andrés de San Miguel.

Ibídem, pág. 125. (٧٢)

Ibídem, págs. 235 y 239 (٧٣)

Ibídem, pág. 286. (٧٤)

Ibídem, pág. 288. (٧٥)

Ibídem, págs. 196-197. (٧٦)

Cfr. R. López Guzmán et alii, Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva (٧٧) España, págs. 59-63.

E. Báez, op. cit., lám. LXVII. (٧٨)

Marqués de San Francisco. Un bibliófilo en el Santo Oficio, págs. 5-48.(٧٩)

(٨٠) وفيما يتعلق باحتمال أن يكون خوان بيريث دى سوتو هو المؤلف، نود التذكير بأن دييجو دى أريناس هو واحد من المؤلفين الذين يذكرونهم فى كتبهم حيث يشير فيه إلى نص لبدرو دى سوتو، وذلك فى مقدمة للمخطوطة التى ترجع إلى عام ١٦١٩م (انظر م. أ. تواخاس روخير " الكتاب المختصر فى نجارة الخشب الأبيض... " ص ٥٢ . ويظهر هذا الاسم ضمن مجموعة من النجارين الذين تسوق أسماؤهم كارمن فراجا. ويتحدد المكان والزمان بالقرن السابع عشر وإشبيلية عام ١٦١٧م، ومن الهام معرفة ما إذا كانت هناك علاقة بين بدرو سوتو (كنجار ومنظّر) وأسرة سوتو التى تعمل فى المكسيك خلال ثلاثينيات القرن السابع عشر التى ثبت أن لديها نسخة من مخطوطة دييجو دى أريناس.

الفصل الثالث

المواد المستخدمة ، والتقنيات والزخرفة

٣ - ١ : مدخل :

فى بحث يتعلق بالإطار العام " للانعقاد الثالث للقاء الدولى حول الفن المدجن، فى مدينة ترويل" (١٩٨٤م)، تولى جونثالو بورّاس تحليل المواد والتقنيات ونظام العمل، مستخدما هذه العناصر كمقاييس لتحديد ماهية الفن المدجن (١) . وكان هذا العرض العام بمثابة الخطوة الأولى أمام أربعة من الأبحاث الأخرى التى تتحدث بشكل محدد عن الآجر، والجص، والسيراميك، والخشب. وقد أدت الحاجة إلى التقسيم والتصنيف لتناول حقل معين بالدراسة، أو فهم المشكلة فهما موضوعيا إلى أن نركز جهودنا فى بعض المواد. وهذه المواد رغم إنها غير قاصرة على هذا الفن إلا إنها حظيت بتطوير خاص فيه. وعلى ذلك فنحن مع بورّاس عندما يعتبر " أن المواد المستخدمة فى الفن المدجن والتقنيات الخاصة بالعمل لا يمكن النظر إليها بشكل منفصل، بل من خلال نظرة شاملة تضم النظام بأسره، بحيث يضيف إليها بعدا جماليا جديدا يُشار إليه هنا على أنه نظام العمل المدجن، وهو بذلك يشكل المنظور الحقيقى لمعرفة سمات عمل من أعمال الفن المدجن (٢) . ومما لا شك فيه أنه من الضرورى أن يؤدى وجود مواد وتقنيات عمل إلى نتائج ذات طبيعة جمالية. والافتراض الذى سوف نطرحه وندافع عنه هنا هو أن تلك النتائج الفنية يتم التوصل إليها (بعد مرحلة مطولة من انتقاء المادة والتقنية) عندما يحدث تكامل بين المواد وتقنيات العمل فى إطار نظام فنى "(٣) . ونظام العمل هذا الذى يطلق عليه "manobra" قد تولى بورّاس دراسته وتعريفه

واستند فى بحثه على الوثائق التى نشرها أوبيديو كويًا استيبان .Ovidio Cuella E ، والخاصة ببناء كنيسة سان بدرو مارتير فى قلعة أيوب (S. P. Mártir (Calatayud) [٤] .
أما العريف فكان اسمه محمد رامى ولابد أنه هو الذى وضع المخططات وقدر كميات المواد اللازمة وتكلفة الأيدى العاملة قبل البدء فى التنفيذ ، كما كان ممكنا قيامه بتحديد ثلاث مراحل للعمل : وضع الأساس ، والبناء بالآجر ، والتلميع (الجص) . ويدير المعلم نشاط مختلف المتخصصين ونشاطه هو(كشخص يعرف كافة التقنيات) ، يتمثل فى التدخل وخاصة فى المرحلة المعقدة التى تتطلب حلولا عملية محددة (مثل قوالب خاصة للآجر الذى يستخدم فى بناء الأضلاع ، وكذلك العدد الخاصة لورشة الألباستر .. إلخ) أى "أن المواد والتقنيات والأشكال الخاصة بمبنى مدجن تشكل كلا واحدا نطلق عليه نظام عمل الفن المدجن" [٥] .

ومن خلال هذه المقاييس الموحدة (وأخذًا فى الاعتبار أن كل المواد الممكنة قد استخدمت فى المنشآت المدجنة) ، فإننا نركز جهدنا فى تلك التى كانت لها سمات محددة وتطورت بشكل واضح فى الإنشاءات . وهنا ألح على أنه رغم قيامنا بتحليل أربعٍ من المواد المستخدمة (وهى: الجص ، والسيراميك ، والآجر ، والخشب) فقد ظهرت فى كل مكان مواد أخرى كانت لها علاقة بالعمارة التقليدية المحلية . ففى أرغن – على سبيل المثال – نرى وجود الألباستر حيث يظهر فى الجعفرية [٦] . وفى تيرا دى كامبوس Tierra de Campos نرى التراب المدقوق {الطابية} Tapial هو المادة الأكثر شيوعا [٧] . وفى إقليم الأندلس نجد الحجر وقد ظهر فى كثير من المنشآت كنوع من عدم نسيان عصر الخلافة الملىء الثراء (واجهات بعض الكنائس مثل سان ميجل فى قرطبة وكنيسة لوسال Losol بالقرب من أوبيدا {أبدة} Úbeda) ، ويندرج الأمر على واجهات بعض القصور مثل قصر السيد بدرو فى إشبيلية ، أو قصر أستوديا Astudilla و تورديسياس Tordesillas ، أضف إلى ما سبق اللجوء إلى إعادة استخدام بعض المواد التى كانت فى منشآت أخرى ، والتى تتمثل أساسا فى الدعامات الحجرية ، وكل هذه هى من الأمور الأساسية التى نراها فى العمارة المدجنة.

٣-٢ : الجص :

يمكننا أن نعثر على استخدامات للجص كمادة بناء فى كافة الأعمال المدجنة المتعلقة بالزخرفة ، والأسقف ، وكذلك الأرضيات على أساس قيامه بوظيفة الربط فى أعمال البناء سواء كانت المادة المستخدمة هى الدبش أو الطوب المصنوع من التراب المدقوق { الطابية} (٨) . ويرجع ذلك إلى كثرة الجص فى أنحاء شبه جزيرة أيبيريا وإلى الصفات التى يتمتع بها كمادة ، وهى التى حددتها ماريا إيزابيل ألباريث ثامورا Ma I. Alvarez Zamora فى الآتى: قلة التكلفة ، والمقاومة ، والمرونة (٩) . ويمكن تحسين عملية تشطيبه من خلال الألوان والتلميع أو دهانه بالزيت. وما يهمنا هنا هو النظر إليه كمادة زخرفية يمكنها التعبير عن مختلف الموضوعات المتعلقة بالفن المدجن (١٠) .

ويمكن الافتراض بأن الجص (يسمى Aljez فى أرغن) كان مادة أدخلها المسلمون إلى شبه جزيرة أيبيريا وترجع أصوله إلى المشرق، وربما كانت إيران هى الأصل، وقد انتشر مصاحبا الموضوعات الزخرفية الساسانية ابتداءً من عصر الخلافة الأموية (١١) . وكان استخدامه شائعًا خلال الحكم الإسلامى فى الأندلس ، ثم زاد فى عصر ملوك الطوائف. ويمكننا أن نبرز فى هذا المقام ما تم تنفيذه فى الجعفرية بسرقسطة ، وهى إنجازات تعتبر فى بؤرة ازدهار مدرسة الزخارف الجصية المدجنة فى أرغن (١٢) .

والتقنيات المستخدمة فى أعمال الجص هى الحفر أو تقنية السكين ، وتقنية القالب. وبعد ذلك يمكن دهانه بالألوان أو إعطاؤه اللون الذهبى وبذلك نرى ثراءً لونيًا مهما ورائعا. وسيرًا على ما يقول به جورج ميشيل George Michell فإن أولى تلك التقنيات قد إنتشرت فى العالم الإسلامى، كما أن مراحلها صعبة ، ذلك أنها تتطلب عاملا يقوم بالنّخل وآخر لإعداد العجينة التى تظل طرية طوال فترة طويلة، وبذلك يتم القضاء على جفافه السريع ويمكن قولبته وتشكيله طوال عدة أيام.. أما السطح فيتم تنعيمه من خلال مسحه بقطعة من القماش المبلّة وباستخدام فرشاة ناعمة ، أو غمرها فى رمال ناعمة مصنوعة من الجص والتلك ويمكن بعد ذلك التوصل إلى تلميعه (١٣) .

ويقدم لنا بدرو لابادو Pedro Lavado الكثير من التفاصيل المتعلقة بمراحل العمل: " الأولى: (يتحدث عن الحفر) هى المرحلة البدائية والتى تهيئ الكثير من الإبداع على يد الفنّى الذى عادة ما يرتجل ، بحيث تخرج من بين يديه ملامح تصويرية مشوهة، أو بعض الموضوعات الزخرفية النباتية ذات المشاكل فى التصميم. ويتم وضع الجص طريا على الحائط وفَرْده بعناية بحيث تكون هناك شبكة رقيقة مكونة من مربعات، وفوقها يتم تصميم خطوط جديدة ثم يلى ذلك مرحلة التفريغ ، ويستخدم سن الأزميل فى إحداث تنوع فى المسطح بين بارز وغائر ، ويلى ذلك مرحلة التلوين أو إعادة الصياغة من خلال إدخال زخارف نباتية صغيرة على البطانة. وبهذه الطريقة نصل إلى مسطحات لها مستويان أو ثلاثة، وخلفيات محفورة أو مظللة من خلال خطوط رقيقة. ويحدث شيء مشابه لذلك فى ميدان الزخرفة النباتية ؛ حيث يتم ملء بعض البراعم والأوراق ببعض الموضوعات الصغيرة الحجم ، والتى نجدها فى الأوراق المدببة وذات الدوائر وفى الزخارف النباتية الطبيعية القوطية، حيث تتضمن أوراق الكَرْم والتين والصنوبر وبعض النماذج الأخرى، وكذلك بعض البراعم وثمار البلوط وغيرها. وخلال الفترة القائمة بين أول مظاهر الفن المدجن وبين آخرها التى تزامنت مع عصر النهضة نجد الكثير من الموضوعات التى أخذت الكثير من العناصر الطبيعية باحتكاكها مع الفن القوطى القشتالى، كما تأثر الفن المدجن أيضا بالجروتسك (*) Grutesco ، أو بالزخرفة الهندسية التى أخذت تبتعد تدريجيا عن ماضيها الشرقى ، وتميل بوضوح إلى الأساليب الغربية".

أما التقنية الثانية المستخدمة فهى تقنية القوالب وذلك طلبا للسرعة والتكرار، وتضم موضوعات هى: النقوش الكتابية والهندسية وبعض الزخارف النباتية، حيث يحدث تبادل فيما بينها فى الفراغات القائمة. تتضمن الأجزاء التى تمت صياغتها بالقالب (من المفترض أن يكون من الخشب) عبارات المديح المعهودة وأجزاء من تشبيكات وسلاسل أو جزءا يتضمن الكثير من التفاصيل الذاتية. أما الأجزاء التى يتم الانتهاء

(*) أحد التوجهات الفنية السائدة خلال القرن السادس عشر ، حيث يتضمن أشكالاً بشرية وحيوانية غير حسنة المنظر (المترجم) .

منهـا والتى توجـد على الحـائط ، أو الصـدر ، أو الوزرة فنجـد إنهـا مُـعـدّة لإجـراء التشطيبات التى تتم باستخدام السكين ثم تضاف إليها بعض التفاصيل الزخرفية الصغيرة من تلك التى يصعب تنفيذها عن طريق القالب، وهى زخارف تفصح لنا عن البصمة الشخصية للفنى" (١٤) . ورغم طول هذه الإشارة المرجعية إلا أننى أعتبرها هامة بالإضافة إلى التقنية وفكرة الربط بين التقنية والموضوعات وتطور كل ذلك. ولهذا فالجص يساعدنا على التأريخ لمجموعة من العناصر فى إجمالها ، وعلى تحليل وجود التأثيرات الخارجية فى الفن المدجن. وفى نهاية المطاف يمكن الحديث عن تقنية النماذج على القوالب الرئيسية Matriz ، وهو نظام كان يستخدم فى مشاريع ذات طابع نحتى فى المقام الأول.

وترتبط الموضوعات بتلك الموروثة عن الفن الأندلسى ، وخاصة فيما يتعلق بالزخارف النباتية ، والهندسية ، والنقوش الكتابية باللغة العربية. ومن البديهى أننا نعثر على نصوص بالقشتالية ، واللاتينية ، والعبرية (فى المعابد اليهودية)، والشعارات التى تدل على ماهية الموكلين. ومن المهم أيضـا إبراز العناصر التصويرية (الأشخاص ، والصور الحيوانية) ، فرغم أنها استخدمت فى الفن الإسلامى إلا إنها كانت أقل إنتشاراً مقارنة لها بما هو موجود فى الفن المسيحى. ومن هنا يمكننا أن نتحدث عن وجود تأثيرات فى هذه الأعمال ترجع إلى الأساليب الأوروبية التقليدية. ومن الأمثلة الهامة فى هذا المقام ما نجده فى دير لاس أويلجاس ببرغش Las Huelgas ، أو الزخرف فى الحجرات المجاورة لصالون السفراء بقصر الملك بدرو فى القصور الملكية بإشبيلية، وكذلك ثراء التيار الطليطلى (قصر سويرو تيّث Suero Tellez وعقد الأسقف ، وعقد باخاروس (العصافير Pajaros بصحن البرتقال الكائن فى دير سانتا إيزابيل، وعقد كونثبثيون .Concepcion F المنقول من القصر المسمى بقصر السيد بدرو (١٥) .

ولا ننسى أن الزخارف الجصية على الحوائط كانت تحل فى بعض الأحيان محل السجاد والمنسوجات ، الأمر الذى يحدو بنا إلى التفكير فى أنه تم نقل الكثير من الأشكال والزخارف من عالم المنسوجات (١٦) .

ويجب أن نشير إلى استخدام الجص كعنصر تشييدى محض مثلما هو الحال فى تيجان المعبد اليهودى سانتا ماريا لا بلانكا S. Ma la Blanca ، وكنيسة سان بارتولوميه S. Bartolomé فى طليطلة، أو القباب ذات التشبيكات الموجودة فى المصلى الذهبى C. Dorado فى قصر تورديسياس، ومصلى كينتا أنتجوا بإشبيلية Quinta Antigua (القبتين :الأولى ، والثالثة) أو قصر دييجو جومث D. Gomez الذى هو أحد ملحقات دير سانتا إيزابيل بطليطلة S. Isabel (الذى يقلد هياكل التشبيكة). وننسى – فى نهاية المطاف – الإشارة إلى قباب المقربصات مثل مصليات كنائس سان أندرس S. Andrés دى توليدو، أو سان سلبادور فى لاس أويلجاس ببرغش. وهى كلها نسخ من صالات بهو السباع فى قصر الحمراء بغرناطة (١٧) .

كما يستخدم الجص كعنصر زخرفى وبنائى فى الوقت ذاته فى تحديد أنماط العقود – التى عادة ما تكون مفصصة – وتشبيكات النوافذ حيث تصل بعض نماذجها لتشكل إسهاما كبيرا مثلما هو الحال فى بعض مقارّ الإقامة Claustros سواء كان بها بعض الموضوعات القوطية أم لا، وهناك أمثلة على ذلك نراها فى مقر الإقامة بدير سانتا ماريا بقلعة أيوب، أو ما هو موجود فى كاتدرائية تراثونا Tarazona ، وربما كان أبرز مثال هو قصر الملك بدرو فى إشبيلية حيث نجد بوائك صحن الوصيفات ، وكذلك سواتر المعيّنات Sebka المجوفة وقد صُنّعت من الجص.

ويحدث الشىء نفسه فى الواجهات سواء المدنية أو الدينية ، وهى فى أغلبها داخلية وتطل على الصحون حيث هناك تداخل بين البنيوى والزخرفى. والحالات التى وصلت إلينا فى طليطلة مثل ورشة المورو (المسلم) T. del Moro ، ومنزل الكونت إستبان Esteban ، أو القصور التى تشكل جزءًا من دير سانتا إيزابيل لا ريال Sta. I. La Real تعتبر كلها خير دليل على ما نقول.

ولا يمكن أن ننسى أنه من خلال الجص يمكننا أحيانا معرفة تطور الأشكال الزخرفية فى مجملها ، وكذلك الأمر بالنسبة للبرامج المعمارية. وفى هذا المقام نجد أن الجص يلعب دورا هاما فى تطور العقود الجنائزية arcosolios ، سواء كانت مقامة بشكل مستقل مثلما عليه الحال فى ذلك العقد الخاص بفرناندو جوديل F. Gudiel

بكاتدرائية طليطلة، وعقود مقر الإقامة بدير لا كونثبثيون فرانثيسكا La C. Francisca بنفس المدينة، وذلك الذى يوجد فى كنيسة سان مارتين دى كويّار S. M. de Cuellar . ويمكن أن نشهد ذلك فى مشروعات شاملة مثل مجموعة التوابيت الجنائزية فى ميخورادا دى أولميدو M. de Olmedo .

كما يستخدم الجص لتزيين الحوائط سواء من الداخل أو من الخارج، وكذلك كأساس لزخرفة جديدة عادة ما تكون بالألوان، أو من خلال مجموعة من الطبقات ثم يتم رفعها طبقا للرسم المطلوب ، وبذلك يفتح المجال أمام الرسم بالجرافيتو (الحفر) esgrafiados (١٨) . ومن بين هذه الأمثلة نشير إلى ما هو قائم فى المنازل الكائنة بمدينة شيقوبية Segovia . ثم انتشرت بعد ذلك، ولكن بشكل جزئى، فى باقى أنحاء شبه جزيرة أيبيريا (كنيسة كوجويّوس Cogollos Vega فى غرناطة، وكنيسة قلعة بورنس Bornos) كما يمكن العثور على نماذج متأخرة فى مناطق مختلفة بما فيها جزر الكنارى (كنيسة أغسطينوس Los Agustinos فى أورتابا Ortava) (١٩) . ويصف لنا بدرو لابادو P. Lavado التقنية الخاصة بذلك قائلا: " إن الطريقة المتبعة تنبع أساسا من الحائط المزخرف والذى لازال طريًا حيث يتم تسوية السطح، وبعد ذلك يتم إحداث قطع باستخدام أحد الآلات المعدنية المدببة، وهنا تظهر إمكانية تصميم مقلة macla هندسية حيث يتم من خلالها استكمال الرسم ويمكن التوصل إلى مستويين أو ثلاثة من العمق ثم تضاف بعد ذلك الألوان الخاصة بالجص، أو من خلال اللون بعد إذابته فى المادة الطريّة"(٢٠) .

أما بالنسبة للمسطحات الحائطية الداخلية المدهونة فإن ما وصلنا منها لابد وأنّه الحد الأدنى مما تم تنفيذه، ذلك أن المعالجات اللاحقة (الحفر) وكذلك التآكل الذى تفرضه العوامل الخارجية (مثل: الإضاءة، والتغيير فى استخدام الفراغات التى على الحوائط، والاستخدام اليومى) كل ذلك أدى إلى زواله تدريجيا . ومع هذا نعرف إنها كانت ولاتزال هامة فى الفن المدجن الأرغنى (توبيد Tobed ، وثيربيرا دى كانيادا C. de la Canada وتاوست Tauste ومالويندا Maluenda ، وبيار دى لوس ناباروس V. de los Novarros أو سان بابلو دى سرقسطة (S. P. de Zaragoza) . كما نلاحظ أن تلك الزخارف الجصية ذات السطح الأملس هى الباقية، وهذا ما يسهل أيضا من

عمل النقاش، ويساعد على استمرار العنصر الزخرفى. وعادة ما تكون الموضوعات الزخرفية هندسية (العقود المفصصة، والمختلطة، والخطوط، والمعينات، والتوريقات..) وكانت تنفذ باستخدام الألوان القوية والمعبرة حيث يسود كل من الأحمر والأسود ، كما كان هناك الرمادى والأزرق [٢١] .

نجد فى مناطق جغرافية أخرى الزخارف اللونية فى مساحات تحل فيها محل الزليج كما هو الحال فى الوزرات. ولكن هذه المساحات هى لسوء الحظ الأكثر تعرضا للتاكل فى المنشآت المعمارية. غير أنه قد وصلت إلينا بعض النماذج الهامة فى شيقوبية (برج هرقل Hercules والقصر..) ، كما أن الجزء المحفوظ فى حمام قصر تورديسيّاس Tordesillas يتسم بأهميته. أما فيما يتعلق بالموضوعات الزخرفية الرئيسية فإنها تلك الهندسية التى تستخدم كإطار لزخارف أخرى، مثل: الشعارات، والطيور ، والحيوانات ، أو بعض المشاهد التصويرية ذات الطابع الفروسى.

وهناك بعض الألوان المنفذة باستخدام المغرة فى طليطلة ، ونعثر عليها بالتحديد فى منية المأمون، والتى ربما ترجع إلى القرن الحادى عشر. وأمكن العثور عليها فى الطوابق العليا حيث تظهر بعض الزخارف النباتية، والهندسية، والأشكال الحيوانية مثل السلحفاة. وترتبط هذه الموضوعات بما هو موجود فى مسجد الباب المردوم (كريستو دى لا لوث C. de la Luz) وكريستو دى لا بيجا C. de la Vega ، وتلك الأخرى التى تم العثور عليها أثناء الحفائر التى أجريت فى معبد سانتا ماريا لا بلانكا، وتلك الأخرى الموجودة فى حصن الأسقف/ خيمنث دى رادا فى بريهويجا Brihuega J. de Rada [٢٢] .

أما فى إقليم إكستريمادورا فلم نعثر إلا على القليل، رغم إنها كانت تتسم بالكثرة فى ظننا، وهذا ما يبرهن عليه ما هو موجود فى صالة الاجتماعات بدير جوادالوبى Guadalupe ، وبرج أوميناخى (التكريم) Homenaje فى قصر ثافرا Zafra ، وعقود كنيسة سالور Nuestra Sra del Salor ، ووزرات حصن بيالبا Villalba de los Barros (بطليوس Badajoz)، أو قبة مصلى خوان ثاباتا J. Zapata بدير تيتونديا .Tetundía. والموضوعات التى فى هذه الأمثلة المذكورة هى الهندسية التى تسهم فى إكمال

العناصر المعمارية أو إبرازها [٢٣] . أما فى إقليم الأندلس فهناك نماذج كثيرة نبرز من بينهــا تلك التى نراها فى دير ســانتــبــونثى Santiponce ، ودير لا رابيــدا (الرابطة) Rábida ، وكذلك بعض الأجزاء التى أمكن العثور عليها فى قباب كنيسة سانتــا مــاريا دى لا أوليبا A. Ma de la Oliva فى لبريخا Lebrija (إشبيلية) .

ويعتبر داخل كنيسة سان رومان S. Román بطليطلة أحد البرامج المعمارية التى تم الحفاظ عليها بشكل أفضل، كما أنه يساعدنا على الجمع بين المراحل المختلفة للبناء. وقد اختلط فى هذا المكان موضوعان، أحدهما يرجع إلى أصول رومانية ومجموعة من الأيقونات الخاصة بالقديسين، والأنبياء، والرسل، والبطاركة كلٌ بشكل منفرد. وهنا لا نعدم مشاهد مثل بعث الموتى، أو صورة المسيح جالسا ويحمل كتابا فى يده اليسرى Pqntocrator أو رموز الإنجيليين الأربعة Tetramorfos، وهى صور ترى فيها تيريسا بيرث إيجيرا T. P. Higuera بعض التأثيرات البيزنطية [٢٤] . وفى مقابل هذا المخطط نجد التصاميم المدجنة التى تظهر فى أنماط معمارية تستعيد من خلال الرسم أمجاد عصر الخلافة، فالعقود ترسم السنجات فى عملية تبادل بين الأحمر والأبيض، كما نجد التوريقات التى تنفذ على طبلات العقود، واتخاذ العقود سواء كانت العقود الحدوية القائمة فى البلاطات أو العقود المفصصة عند الفراغات.

ولقد أشار فراى لورنثو دى سان نيكولاس فى كتابه إلى أن استخدام الألوان أخذ يتراجع ابتداءً من القرن السابع عشر ، كما أخذ يشرح لنا المعالجة الفنية والهواية التى كانت تميل إلى هذا النوع من التشطيب فى عصور سلفت : " تتم الأعمال الجصية عادة فى الصالات لتسلية النظر وتجميل المبنى، رغم أن القليل من الناس قد اعتاد على ذلك . أما المورو (المسلمين) فقد اعتادوا على ذلك كثيرا . وكان الجص يُعَدّ من الجير الذى يتم إعداده بالطريقة التى تحدثنا عنها، وبعد ذلك تجرى عليه الأيدى بالعمل وذلك لتصوير رؤس حيوانات أحيانا وصور جروتسيكية (غريبة) أحيانا أخرى، وثالثة تيجانا. ويتم تصميم كل شىء أولا على الخشب ثم يتم تفريغه بعد ذلك وتجسيده بحيث يبقى مرئيا بما فيه الكفاية ، وهذا ما نعرفه به اليوم فى المبانى القديمة " [٢٥] .

٣ – ٣ : الآجر :

يعتبر الآجر المادة التى تحتل المقام الأول فى الفن المدجن ، وأدى استخدامه فى البناء والزخرفة إلى ربط بعض الدارسين بينه وبين مفاهيم أسلوبية كانت محط نقد دارسين آخرين يفهمون أن هناك استقلالاً بين المادة المستخدمة والفكرة الجمالية، ويستندون كذلك على أن الآجر ليس قاصرا على الفن المدجن (٢٦) .

ومنذ العصر الكلاسيكى نجد منشآت مبنية من الآجر ولكن مقاساته مربعة ، وهذا بعيد تماما عن النموذج المستخدم فى المدجن . ومن المحتمل أن يكون المشرق هو المكان الذى بزغ فيه استخدام الآجر كميراث للثقافات التى كانت سائدة فى حوض الرافدين، والتى كان فيها الآجر شائع الاستخدام ، كما نجده هناك فى آثار ترجع إلى العصر السامانى والسلجوقى والآثار الإسلامية اللاحقة، وهناك نطلع على مجموعة من التيارات الإنشائية والزخرفية القائمة على الآجر .

وقد استُخدم الآجر خلال عصرى الأمارة والخلافة فى قرطبة، وكان دوره هامشيا بالمقارنة بالحجر، لكنه بلغ سن الرشد فى مسجد الباب المردوم بطليطلة، حيث نجد مخططات إنشائية وزخرفية وقد استُخدم فيها الآجر . واعتباراً من هذه اللحظة عمّ استخدامه، وأصبح المادة التى تحتل المكانة الأولى فى عالم الإنشاءات خلال عصرى المرابطين والموحدين، واستمر على هذا الحال فى الفن الناصرى فى غرناطة .

ولقد حاول باسيليو بابون مالدونادو B. P. Maldenado البحث عن الجذور الثقافية لهذه المادة مستندا إلى مقاساته ، فهو يعتبر أن مقاس ٢ : ٣ (الذى يبلغ ٢٨ أو ٢٩ سم كحد أقصى) كان يستخدم فى المنطقة التى تعيش تحت تأثير طليطلة وقشتالة وليون، وترجع أصول ذلك المقاس إلى الخلافة القرطبية (مدينة الزهراء) ، غير أننا نجده أيضا فى العمارة الرومانية بشبه جزيرة أيبيريا(رغم أن مقاساته تتراوح بين ٣٢ و ٤٥ سم) ، أما ما كان سائدا على عهد روما الإمبراطورية حيث نجد المقاس المربع (٢٧) .

لكن اعتبارا من القرن الرابع عشر وبعد التنظيم الذى حدث فى كل من الأندلس والمغرب خلال عهد المرابطين والموحدين نجد أن الآجر أخذ يميل إلى مقاس ١ : ٢، والذى جاء إلى طليطلة وتم تعميمه انطلاقًا من الجنوب حتى أرغن Aragán . وتختلف المقاسات حسب الأماكن والثقافات لكنها تتراوح بين ٢٦ ، ٣٥ سم فى الجانب الأطول، ونصف ذلك فى الجانب الأقصر ويبلغ السمك حوالى ٥ أو ٦ سم .

ويستخدم الآجر أيضا كعنصر بناء فى الحوامل والحوائط ، أو فى التغطية (مثل العقود والقباب) ، ويضاف إلى ما سبق وظيفته الزخرفية التى سوف نتحدث عنها فيما بعد .

وتعتبر الحوائط التى تستخدم الجص فى البناء كمادة ربط أحد العناصر الرئيسية فى العمارة المدجنة، حيث يكون لحجم المسافة بين الداميك دورها فى التناغم مع الآجر، وهذا من أجل الوصول إلى غايات لونية وزخرفية ، فأحيانا ما تكاد تختفى هذه المسافة وهذا ما يطلق عليه : " آجر على نظيف" ، وهنا نجد مفاهيم فنية ذات جودة عالية فى واجهات الكنائس الإشبيلية، والتى تبرز من بينها كنيسة دير سانتى بونثى Santiponce التى قام ببنائها الأخوان كيخادا Quijada ، ولقد وصف أنجولو Angulo بنيقاتها (طبلاتها) بإنها " عمل من أعمال التطريز " [(٢٨)] ، غير أن هذا النظام الخاص بتشكيل الأشكال الحائطية باستخدام الآجر (كان فى البداية يسير على طريقة آدية وشناوى كما كان متبعا فى الحجارة) ، كان من الممكن إدخال تنويع عليه من خلال التوليف مع الدبش أو مع الطوب المصنوع من التراب المدقوق {الطابية} Tapial حيث نرى صناديق تحيط بها شرائط من الآجر . وفى هذا المضمار نجد أن النمط المسمى "الطريقة الطليطلية" أصبح "كلاسيكيا" ، حيث نجد أحزمة من الأحجار غير المنتظمة الحجم والأحجار غير المصقولة، وأحيانا ما تكون نتوءات يحيط بها النهر وقد أحاطت بها أحزمة أخرى بسيطة أو مزدوجة من الآجر . وكانت الأحزمة الأولى يبلغ ارتفاعها المبدئى من ٢٥ إلى ٣٠ سم ، ويضاف إلى هذا أركان الآجر التى تستخدم لتشكل سلسلة متكاملة أو على نظام البارز والغائر، وبحيث يتضمن كل واحد منها حزامين من الدبش فى الحائط . كما نرى اتجاها لوضع قالب من الآجر بين كل قطعة حجرية أو نتوء مستدير، ويكون هذا القالب من الآجر موضوعا على سيفه مشكلا

بذلك نوعا من الخزائن المتوالية - (٢٩) ، ويرى بابون مالدونادو أن هذا النظام منبثق من العصر الرومانى المتأخر ومن العمارة القوطية وتم اتخاذه خلال العصر الإسلامى . أما فى المرحلة المدجنة فإن صناديق الدبش أخذ سمكها يزداد لتتراوح بين ٣٥ و ٤٥سم ووصلت إلى ٨٥ سم خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر . كما أن الأحزمة التى فى الأركان (والتى كانت تضم خلال العصر الإسلامى حزامين من الدبش) فإنها أصبحت واحدة . كما أن تحليل مقاسات هذه الأحزمة (الصناديق)، وكذا المواد المستخدمة فيها وتراكبها مع الآجر سواء على شكل أحزمة أو فى الأركان (حيث يمكن أن تحل كتل حجرية غير مصقولة محلها) يعتبر أحد طرق البحث بشأن تقنية البناء، والتى يمكن أن تلقى المزيد من الضوء على المراحل التاريخية والثقافية .

أما فيما يتعلق بالحوامل سواء كانت الأكتاف أم الأعمدة التى تستخدم هذه المادة، فإنها يتم تغطيتها بطبقة من الجص، وهو نظام متبع عندما يتعلق الأمر بأعمدة مشيدة من الآجر ، وفوق هذه الحوامل هناك عقود متنوعة ابتداءً من العقد نصف الدائرى وانتهاءً بالعقد الحدوى، مروراً بالأنواع المختلفة للعقود المفصصة وذات الخطوط المختلطة.

وأخيرا نتحدث عن الأقبية حيث نجد أن الآجر يساعد على الكثير من الطرائق التجريبية التى يتم تغطيتها لسوء الحظ بطبقة من الجص أو طبقة زخرفية . ومع هذا فإننا يمكن أن نلاحظ بعض تلك الطرائق من خلال العمارة الحربية ، وهى غاية فى التجديد والدقة التقنية، وذات نتائج زخرفية سواء فيما يتعلق بمقاسات المادة المستخدمة وتشييدها ، والأقبية منها النصف كروية البيضاوية **baidas** مرورا بنصف الأسطوانية **M.cañen**، وذات الحواجز **Peraltados**، والأقل من نصف الدائرة المنفرجة **escarzana** ، والمتقاطعة وكلها تشكل أساسا لأشكال هندسية ذات طبيعة بنيوية وزخرفية (٣٠) . وهنا يجب أن نبرز القباب ذات التشبيكات والتى نعثر عليها فى المصليات الإشبيلية التالية : مصلى دل ساجراريو **del Sagrairo** بكنيسة سان بدرو ، ومصلى دى لا بيداد **Piedad** فى سانتا مارينا ، ومصلى لا إكسالتاثيون **Exaltación** فى سانتا كتالينا، وحجرة حفظ المقدسات فى سان استبان .

وتعتبر القبة ذات الأضلاع المتقاطعة Cruceria - من أصول أندلسية - هى أبرز القباب المستخدمة ؛ حيث نجد فيها استخدام الآجر والجص . " فالنظام البنيوى هو المعاكس لذلك المتبع فى البناء بالكتل الحجرية (إذ كانت الأضلاع هى التى تشيد أولا ثم يعقبها الحشو) . وأول شيء يتم البدء به هو الحشو باستخدام الآجر (على شكل الجاهز أو الأسطوانة) ، وبعد ذلك تضاف الأضلاع من خلال باطن العقد (سواء كانت عيرة أم زخرفية)، ويتم ذلك باستخدام الآجر المفرغ أو من خلال الجص الخالص المقطّع على شكل نماذج . وهذه هى التقنية المتبعة فى القباب ذات الأضلاع المتقاطعة de nervadura ، والموروثة عن عصر الخلافة فى قرطبة " (٣١) .

كما نبرز القبة نصف الأسطوانية والقبة على هيئة الفرن Horno المستخدمة فى مذابح الكنائس وخاصة القشتالية - الليونية والطليطلية ، عكس ما هو مستخدم فى حالة البلاطات التى بها والتى تلجأ إلى استخدام الخشب ، ورغم هذا يجب أن نشير إلى تكوين القباب التى على شكل نصف البرتقالة أو المنفرجة rebajadas ، التى توجد فى منطقة التقاطع على إنها المشروع الأثرى فى لوجاريخا Lugareja فى أريبالو - Are valo ، وهى قباب تكملها قباب أخرى مشطوفة . كما يستخدم الآجر أيضا – ولو أنه مغطى بطبقة من الجص – فى القباب الجنائزية أو قباب مقاصير الكهنة فى الكنائس.

وكان إقليم أرغن هو المنطقة المدجنة التى بلغ فيها استخدام القباب أعلى الدرجات وأوسعها؛ حيث كانت لفظة rejola تطلق على الآجر . وهناك نجد القباب البسيطة وتلك الأخرى التى يتم التوصل إليها عن طريق تقريب المداميك، وهذا النوع شائع فى السلالم الداخلية الخاصة بالأبراج ، وكذا فى القباب ذات الأضلاع، وأكثرها شيوعا تلك القباب ذات الحواجز . وهذا النوع الأخير من القباب التى لا تحتاج هيكلا خشبيا لتشييدها ، وتقتصر على دليل فقط إنما تعنى وسيلة سريعة وقليلة التكلفة حيث إنها لا تحتاج الهيكل الخشبى .

كما أن الآجر المكشوف والشائع الاستخدام فى المصطلحات الخارجية وليست فى الداخلية يقدم لنا الكثير من التنوع فى بناء الحوائط، وبذلك نجد أشكالا زخرفية متراكبة مع الخطوط المعمارية، وتقدم لنا قراءة جديدة بالنسبة لأساليب زخرفة

الفراغات . إننى هنا أتحدث عن مفاهيم مثل " رومانى الآجر " أو " كنائس من الآجر " والتى استُخدمت كمحاولة لتصنيف ثقافى، حيث لا يجد الفن المدجن مكانا له فى التتابع الأسلوبى (الرومانى، والقوطى، وعصر النهضة) للفن المسيحى والسياسة الخاصة بالفن الإسلامى (عصر الإمارة، وعصر ملوك الطوائف، والمرابطين، والموحدين). ومن المعروف أن كلا من قشتالة وليون - على سبيل الخصوص - تضم المبانى الكنسية للفترة المدجنة الأولى والتى تنبثق - أو هى صورة طبق الأصل - من الخطوط الرومانية، إلا أن طريقة بناء الجدران باستخدام الآجر والزخرفة التى تقوم بدور التوحيد، والتنويب، والتجزئة الخاصة بالفراغات (العلاقة بين الداخل والخارج) أخذت تباعد الفن المدجن تدريجيا عن القوالب الأصلية .

يرتبط استخدام الآجر كعنصر زخرفى فى مبدأ الأمر بعلاقته بوضعه فى الحائط وطبقًا للجزء الذى يظهر أمامنا (آدية أم شناوى) ، أو فى وضع سرديني (مرصوصا) .. Sardinel وتكوينه مع العناصر المجاورة (على شكل سفاية السمكة ، أو التموج استنادًا للنمط المسمى opus Spicatum) ، وأما أن يشكل عقوداً متنوعة (نصف أسطوانية، أو حدوية، أو مفصصة، أو متعددة الخطوط) . وهى كلها أنظمة يمكن أن تساعد فى تكثيف الآثار الجمالية من خلال استخدام مقاسات مختلفة للآجر، أو بين الداميك ابتداءً من عدم وجودها وانتهاء بوجود شق هام، حيث تدخل المسافة الفاصلة كعنصر زخرفى .

وتتعدد الإمكانيات عندما يتم إدخال نظام الغائر والبارز فى خط الجدار . ومن الأمثلة الدّالة على ذلك ما نجده فى استخدامه فى الرفارف والحدائر البارزة، أو ذات التصاميم المختلفة لتمييز الطوابق أو المساحات الزخرفية . ورغم انتشار بعض الموضوعات مثل الأفاريز على شكل أسنان المنشار ، التى تعتبر كحدود فاصلة حقيقية بين الفراغات المختلفة فإن كل إقليم كانت له تفاصيل تجعله يختلف عن الأقاليم الأخرى.

وعندما نلقى نظرة شاملة بادئين بإقليم أرغن [٣٢] نقول بأن الأشكال الهندسية هى الأكثر تأقلما على الجانب المستطيل فى الآجر . أما العقود فإن العقد النصف

أسطواني والعقد المدبب هما اللذان يرتبطان ببعضهما، وتبقى العقود المنفوخة (على شكل حدوية الفرس) هى الأقل استخداما والقاصرة على فتحات الأبواب والنوافذ . كما استخدمت العقود ذات الخطوط المختلطة والتى نجد أصولها فى الجعفرية . ويؤدى تقاطع خطوطها إلى خلق عدة أنواع من المعينات Sebka التى تشغل مساحات زخرفية كبيرة فى الأبراج المدجنة .

أما علامات الضرب × والمعينات والتقاطعات (الصلبان) ذات الأطراف المتعددة فمن المؤكد إنها العناصر الأكثر تمييزا للفن المدجن فى أرغن ؛ حيث نجد علامات الضرب فى الجزء السفلى لبرج أتيكا Ateca ، أما المعينات فهى منتشرة فى أغلب المنشآت حيث إنها تعبير لايتم تطويعه عن شكل الآجر رغم إنها تقربه بشكل كامل للمعينات Sebka . أما فيما يتعلق بالتقاطعات (الصلبان) ذات الأطراف المتعددة والتى يمكن أن نعثر على أصولها فى مدينة الزهراء وبعض الصلات مع العمارة التركية فإنها العنصر الأكثر أصالة فى ميدان الزخرفة المدجنة فى أرغن " إذ يتم رسم الصليب بالطريقة الغائرة أو العكس negativo ، وإذا ما تم إبرازه عن الخلفية - البارزة - نجد أمامنا شُبيكة المعينات . أما طريقة التوصل إلى هذا الرسم فهى تعتمد على أساس تقريب مداميك قوالب الآجر التى يتم قطعها بطريقة مناسبة، بحيث تشكل تدرجات فى الزوايا الخاصة بأطراف الصليب الداخلى . وهذا الصليب الأخير ذو الأذرع العديدة يمكن أن يظل مفرغا بالكامل مثلما عليه الحال فى برج سان بابلو فى سرقسطة S. Pablo ، أو فى برج كنيسة الأجون Alagón ، أو أن يُبْرزَ فى داخله صليب صغير مثلما عليه الحال فى برج ماجدالينا Magdalena بسرقسطة، أو برج سان خيل S. Jil بنفس المكان . وليس من المناسب الحديث عن ترتيب زمنى بينهما . حيث إن كليهما كانا يُستخدمان حتى فترة متأخرة وطوال فترة طويلة من القرن السادس عشر " (٣٣) .

وأخيراً نتحدث عن زخرفة التشبيكة فى الفن المدجن فى أرغن فهى تتسم بالبساطة الشديدة، وتقتصر على تلك ذات الأربعة أطراف التى تتولد من خلال الأشكال النجمية ذات الثمانية، وهذا كله يكتمل بالصلبان ذات الأذرع المتساوية (سان مارتين S. Marti, ، وسلبادور دى ترويل S. de Teruel, ، أو سانتا ماريا دى تاوست S. Ma de Tausets) . ويلاحظ أن الاشكال التى يتضمنها الحائط الخارجى لكنيسة سيو

بسرقسطة Seo أكثر تعقيدا حيث نجد تبادلا بين التشبيكات ذات الستة وذات الثمانية. كما نشير أيضا إلى واجهة كنيسة توبيد Tobed حيث بها تشبيكات من ستة، وكذلك برج كينتول دل أبرو Quinto (نهر إبره)، وكذا المصلى على شكل المذبح المختفى فى كنيسة سيو بسرقسطة حيث نجد به تشبيكات من ثمانية .

أما فى إقليم قشتالة ـ ليون ومنطقة طليطلة فإن الزخرفة تكمن أساسا فى الدّمج بين المسطحات وتحويل الفراغات ذات الأصول الرومانية والقوطية إلى أنماط جمالية مدجنة (٣٤) ، وهناك الكثير من الموضوعات المشتركة، غير أن درجة التطور التى تبلغها فى كل مكان يحولها إلى ملمح أساسى لهذا الإقليم أو ذاك ، وهذا ما نجده فى نظام العقود المزدوجة التى تتميز بها المنطقة التى نتحدث عنها ، فسلسلة العقود النصف أسطوانية تختلف أحجامها (فأحيانا نجدها وقد شغلت إجمالى المسطح وأبرزن رأسيته، وهذه سمة من سمات حلبات مصارعة الثيران)، كما نجدها أحيانا وقد تواءمت فى التركيب (مثل سان بدرو دى الكاثارين S. P. de Alcazarén) ، وتتداخل أيضا لتضفى على الفراغ تنويعا وتفرّدا. كما نعثر على عقود الحدوية والعقود المفصصة ولكن بدرجة أقل (فى سان لورنثو ، لا بيريجرينا دى ساهاجون La Peregrina) .

أما فى طليطلة والمناطق التابعة لها (Penafil) فتتعدد أنواع العقود، فهناك المفصص، والمنفوخ، ونو الحدوية المستديرة. كما أننا نجدها مزدوجة وعلى شكل تصاميم متنوعة. والنظام الذى نطلق عليه صفة الكلاسيكية ترجع جذوره إلى مذبح مسجد الباب المردوم، حيث توجد فيه بوائك من عقود نصف أسطوانية مزدوجة فى الجزء السفلى (ربما كان ذلك بسبب التأثيرات القشتالية الليونية)، أما التى فى الجزء العلوى ففيها عقود منفوخة تعلوها عقود متعددة الفصوص، وفوق هذه السلسلة الأخيرة نجد بائكة ثالثة ذات عقود مدببة تحيط بها عقود حدوية. وتعتبر كنيسة سانتياجو دل أرّابال S. de Arrabal وسانتا ليوكاديا Sta. Leocadia من الأماكن التى تحتوى على أولى المجموعات، وقد تحددت ملامح النظام المتبع فيهما والذى امتد – مع إدخال تعديلات بسيطة – إلى باقى المنشآت فى الدائرة الجغرافية الثقافية الخاضعة لتأثير طليطلة.

وفيما يتعلق بفكرة ازدواجية العقود وخلق مستويات مختلفة على المُسَطّح وإحداث التناغم بين النور والظلال فربما أمكن استخدامها فى التربيع، وعادة ما نراها مستطيلة وفى خط رأسى وأحيانا ما نجدها تقوم بدور الإطار للبوائك، ورغم ذلك فمن المعتاد أن يكون لهذه التربيعات (ومعها الأفاريز فى الأركان) دور الإطار للعقود الصماء أو التى فوق فراغات الأبواب والنوافذ.

لقد تحدثنا حتى الآن عن استخدام الآجر فى شكله المستطيل، غير أنه يمكن قطعه لمواءمته على مكان معين فى المنشآت التى تتطلب تصميما خاصا، أو نقوم بإعداده مسبقا للغرض الذى نريده ومعنى هذا أننا يجب أن نقطعه أو أن نصنعه بقالب مختلف من الخشب قبل وضعه فى الفرن. وعندما تحدثت كارمن فراجا C. Fraga عن أنماط الآجر فى الفن المدجن فى إقليم الأندلس تشير إلى "(أن هذا المنهج) هو الأكثر ثراء وملاءمة لتنفيذ سواتر المعينات Sebca ، وكذلك الشرّافات المتدرّجة. وباستخدام هذا الآجر أمكن التوصل إلى أعظم المنشآت الموروثة عن المدجن: صحن كلاوسورا Clausura وصحن الموتى Los Muertos فى لا بيدا وفى سانتيبونثى Santiponce ، وكذلك نوافذ مقصورة الكهنة فى سانتا كلارا ببلدة موجير Santa Clara ، وداخل كنيسة سانتياجو فى استجة Ecija ، أضف إلى ما سبق العديد من الواجهات التى تحدثنا عن مزايا وسمات فن تم إنجازه بعناية، حيث قامت العناصر الزخرفية فيه بدور مساعد ولم تكن مجرد عنصر غير مرئى"-(٣٥) .

أما بالنسبة لأرغن فإن جوثالو بورّاس يرى أن أصول الآجر ذى القوالب الخاصة والمقطوع تكمن فى تقليد الأضلاع الخاصة بالقباب ذات الأضلاع المتقاطعة ، وهو نظام أصبح جزءًا من الفن المدجن اعتبارًا من القرن الثالث عشر (٣٦) ، وهناك مثال آخر له دلالته وهو تلك القوالب المقطوعة أو التى تم تصميمها لتكون على شكل حلية معمارية مقعرة nacela.أما عن استخدامها فى الفن المدجن القشتالى الليونى فقد تحدث مانويل بالدس M. Valdes قائلا : " هناك إمكانيات عديدة لاستخدام الآجر المقطوع، فعلى سبيل المثال نجده فى الحليات المعمارية (molduras) ، وفى الرفارف الموجودة خارج الكنيسة، وفى أعالى الجدران والأسقف المقبية الداخلية. كما يستخدم كجزء

أساسى فى الكوابيل أو فى تدوير العقود abocinamiento ، كما كان يستخدم بشكل منفرد كبرذعة العقد[٣٧] .

ومن العناصر الهامة فى قشتالة وليون نجد الأبدان (أبدان الأعمدة) المستخدمة فى كنيسة سان خيرباسيو Gervasio وسان بروتاسيو دى سانتباس دى كامبوس S. Protasio ، والتى نجدها وقد أُنجزت باستخدام السيراميك فى مناطق أخرى (مثل طليطلة وأرغن) .

ورغم أن الطنف يمكن تنفيذه باستخدام أى مادة من المواد الشائعة الاستخدام فى الفن المدجن إلا أن تلك التى تم تنفيذها باستخدام الآجر هى الأكثر؛ والسبب هو أن الآجر يستخدم كعنصر إطارى، وكعنصر فى رسم الخطوط الغائرة فى خط الواجهة بالمقارنة بالطنف وبذلك يمكن أن يدخل فى إطار إحداث الأثر الجمالى للظلال والضياء فى الحائط الذى يستخدم فيه. ويظهر هذا النوع من الأنماط فى الواجهات بشكل أساسى، وخاصة الدينية منها، والمدنية، والداخلية، والخارجية، وفى البوائك سواء كانت الوظيفة هى الفصل بين بلاطات كنيسة أو فى الدهاليز الخاصة بالصحون، أو مقارّ الإقامة Claustros ، كما نراه مستخدما كإطار للفراغات الكائنة فى الواجهات أو الأبراج. وينتشر استخدامه فى كافة المناطق التى بها الفن المدجن، حيث أصبح أحد عناصره الرئيسية.

وعادة ما نجد نقطة البداية فى خط الحدائر impostas ، وتتولد عنه البنّيقات التى تتحول إلى مساحة زخرفية متميزة، وأحيانا ما يتم توسيعه عندما يكون هناك طنف يقوم بمهمة الإطار لفراغات متكررة. كما أن الحليات المعمارية molduras للعقود والطنف يمكن أن تتلامس عند نقطة معينة، أو تتشكل عقدة مثلما نراه فى بعض الأمثلة الطليطلية (برج سانتا ليوكاديا) والأندلسية (الفتحة الموجودة فى واجهة سان رومان، أو واجهة كنيسة سانتاكاتالينا) (إشبيلية) .

كما نراه كأحد الموضوعات الرئيسية فى الشرّافات المدرّجة، رغم أن من الشائع أيضا استخدام تقنيات أخرى فيها مثل السيراميك. ومن الواضح أن جذوره إسلامية حيث يذكرنا بتلك التى تحيط بالإطار الخاص بمسجد قرطبة. ونبرز أيضا تلك التقنيات

التى نراها على بعض الأبراج فى إقليم إكتريمادورا (فوينتى دل مايسترى F. del Maestre ، وبالوماس Palomas، وبوييلا دى لارينا P. de la Reina ، وبوييلا دى سانشو بيرث P. S. Pérez) [٣٨] وفى مذابح الكنائس الإشبيلية (Omnium Sanc-torm, S. Esteban) ، وفى الإطار الخاص بمصلى مايسى رودريجو Maese Rodrigo، وترتبط هذه النماذج الأخيرة بما هو قائم فى صحن أشجار البرتقال بالمسجد الموحّدى الذى أصبح كاتدرائية فى الوقت الراهن [٣٩] .

٣-٤ : السيراميك

يعتمد السيراميك فى صناعته على الطين الصلصال arcilla الذى يتم الحصول عليه عادة من المناطق القريبة التى تتمركز بها صناعة الفخار، وبعد نخل التراب، والدق، والعجن، والوصول إلى الليونة المناسبة يتولى العامل تشكيل الوحدات على العجلة، أو القالب، أو النموذج، وإما أن يلجأ إلى تقنيات أخرى حسب الجزء المراد صياغته. وفيما يتعلق بالسيراميك المستخدم فى العمارة فإننا نجده يتمثل فى الأساس فى الأشكال المتعددة الأضلاع التى يتم الحصول عليها عن طريق القالب، وبعد ذلك يتم تزجيجها ودهانها بواحدة من الطرق التى سوف نتحدث عنها.

وبعد ذلك توضع القطع فى الفرن " العربى " وهو عبارة عن غرفتين: السفلى: حيث يتم وضع الوقود (عادة ما يكون نباتيا) والعليا: المتصلة بالسفلى عبر فتحات فى الأرضية وهى فتحات تسهل خروج الدخان، والحرارة، واللهب، والهواء حيث توضع القطع، وبهذه الغرفة مدخنة أو أكثر، وبعد ملء الفرن يتم سد الأبواب وتستخدم المدخنة لإدخال ما تبقى من قطع، ولمراقبة حالة حرق القطع وبمجرد الانتهاء من عملية الحرق يتم إغلاق المدخنة ؛ وذلك للحيلولة دون التبريد المفاجئ للقطع وتعرضها للتشقق [٤٠] .

وبعد الانتهاء من تصميم القطع من الطين وتجفيفها يمكن أن تخضع لمرحلة أولى من مراحل الحرق يطلق عليها التحميص – المسامية biscochado ، وهى مرحلة لا تجعل القطعة غير قابلة للامتصاص، وللتوصل إلى ذلك تدهن القطعة بمجموعة من المواد التى

تسدّ المسامّ وتعطيها قيمة لونية، وهذه المواد بها مكون أساسى هو أكاسيد مختلف المعادن التى تذاب فى الماء، ثم تدهن بها القطعة إما عن طريق الغمر (فى وعاء يطلق عليه almágena فى غرناطة)، أو دهان تلك المساحات التى يراد سدّ المسام بها أو زخرفتها، وأهمها هو الطلاء الرصاصى plumbifero الذى تُدْهن به القطع قبل حرقها أو بعد الحرق الأول وينتج عن ذلك شكل مزجج شفاف، وبذلك يحافظ على شكل لون الطين. وعندما يراد إعطاء لون معين يتم خلط الطلاء الرصاصى بأكاسيد أخرى، حيث نحصل على ألوان مختلفة ترتبط بنسبة الخلط، وهكذا نجد أن النحاس يعطينا الألوان الخضراء ، والمنجنيز يعطينا الألوان التى تميل للحمرة والقاتمة والسوداء، أما الحديد فيعطينا الأصفر واللون العسلى، والأنتيمون antimonio يعطينا الأصفر الفاتح، أما الكوبالت فنأخذ منه اللون الأزرق. كما أن استخدام مجموعة معينة من الألوان هو أحد الملامح المميزة لكل واحد من المراكز التى تنتج السيراميك، وبذلك تساعدنا على تحديد مصدر هذه القطع.

أما طبقة الطلاء التى تلى الأولى فى الأهمية فهى التى يطلق عليها (estannifero القصدرة) ، أو ما يطلق عليها أيضا المينا البيضاء esmalte ، ومكوناتها الأساسية هى الرصاص والقصدير. وهذه الطبقة تدهن بها القطع بعد الحرق الأول، والشكل النهائى لها يرتبط بتوزيع نسب المواد المستخدمة، فكلما زاد القصدير أخذت القطعة تميل إلى اللون الأبيض، وكلما زادت نسبة الرصاص أخذت القطعة تميل إلى الشفافية.

وكانت قطع السيراميك تدهن بطرق مختلفة، وهنا نحصل على وحدات زخرفية تضاف إلى تقنيات العمل. وأسهل الطرق هو استخدام الفرشاة أو ريش الطيور فى الدهان، وتوضع الألوان على القطعة قبل الحرق باستخدام الأكسيد ثم حرقها بعد ذلك. وتزداد المراحل تعقيدا عندما يتم استخدام طلقة طلاء من الرصاص تظهر الحاجة لمرحلتين من مراحل الحرق. ويمكن استخدام الطلاء على القصدير وبذلك يمكن الحفاظ على الخلفية ذات اللون الأبيض. ويطلق على هذه الطرق: "فوق الطلاء". كما يمكن أن تعكس الموضوع بأن نقوم أولا بتنفيذ الرسم، وبعد ذلك نغطيه بطبقة رقيقة من الطلاء، وبذلك يطلق عليه مسمى: "تحت الطلاء".

كما أن خلط مجموعة من الأكاسيد عل مسطح مستوٍ عند القيام بتنفيذ الألوان يعنى المزج بين الألوان فى الصورة النهائية، وللحيلولة دون ذلك تم اللجوء لنظام معقد فنيا وعالى التكلفة وهو نظام التكسية alicatados ، وهو عبارة عن قطع أجزاء سيراميكية من مختلف الألوان والأشكال، ولصقها إلى جوار بعضها البعض فى أشكال هندسية، أو نباتية، أو نقوش كتابية. وكان هذا النظام يتطلب دقة عالية فى القطع لا تصدق فى بعض الأحيان، حيث نرى ذلك فى الوزرات الرائعة فى قصر الحمراء بغرناطة. وتطوّر هذا النظام ابتداءً باستخدام قطع كبيرة (العصر الموحدى) وانتهاء باستخدام القطع الصغيرة خلال العصر الناصرى كما زادت ألوان التصاميم. ولم تقصر قامة الفن المدجن عن هذه التقنية، إذ نجد من أبرز أمثلتها الوزرة الكائنة فى المصلى الملكى بمسجد قرطبة والكنيسة الصغيرة لا سيو Seo بسرقسطة، أو تلك النماذج التى نراها فى الكنائس الإشبيلية (مثل وزرة مذبح كنيسة سان خيل).

ولقد استخدمت القطع ذات اللون الواحد والشكل الواحد أيضا بشكل كبير، وأطلق عليها الزليج (أى تلك المرتبطة بمساحات ذات أضلاع متصلة ببعضها؛ وذلك لإنشاء فراغ ذى لون واحد)، أما التقنيات باستخدام أشكال مشتقة من الأسطوانات المحدّبة الموحّدية (مئذنة الخيرالدا بإشبيلية) فقد حظيت بقبول واسع فى أرغن، حيث دخلت فى تناغم تبادلى مع المُقَعَّرة (الأطباق)، ومع بعض الأشكال الأخرى مثل الأسطوانية التى على شكل أبدان الأعمدة، أو النجوم أو الزوايا، أو أسنة الرماح..إلخ. وهذه كان يتم تنفيذها باستخدام القالب ويتم إدخالها فى إطار من الآجر. ونظرا لعدم وجود مجموعة الألوان فقد أمكن التوصل إلى فراغات ومسطحات كبيرة، مثل التى نجدها فى أبراج الكنائس المنتشرة فى سائر إقليم أرجن (ترويل {تروال} وسرقسطة، وتيرير Terrer وأتيكا Ateca) ، وتدخل بذلك فى تناغم مع الضوء المنعكس عليها مقدمة أشكالا لونية وتحدث عن تكامل فى البنية، وهذه تأثيرات غائبة فى النماذج السابقة التى ترجع إلى عصر الموحدين.

وقد حدث تقدم هام على المستوى التقنى تمثل فى طريقة أطلق عليها " الفواصل الجافة " ، وهى عبارة عن وضع خطوط حول الموضوع الزخرفى، ويتم تنفيذ هذه الخطوط بخليط من أكسيد المنجنيز والدهون (عبارة عن الزيت المغلى فى غرناطة).

أما المسافات الفاصلة بين الخطوط فيتم تلوينها بألوان أُعدّت سلفا، وتحول الدهون دون خلط المينا أثناء عملية وضع الألوان، وكذلك للحيلولة دون اختلاط المنجنيز أثناء الحرق. ونتيجة ذلك هو ظهور ألوان غائبة عن الطبقة التى على المينا، وتبرز ملامح هذه التقنية من خلال خطوط مطفيّة للفصل بين الألوان. ورغم الفصل بين الألوان لا يتم التوصل أبدا إلى الألوان المختلفة التى نجدها فى طريقة اللصق، والأمر هو أنه عندما تتم عملية حرق عدة عناصر على قطعة واحدة وبدرجة حرارة واحدة فلا تبلغ كل الألوان الدرجة المطلوبة، وترجع أصول هذه التقنية إلى القرن العاشر عندما نجدها مطبقة على الأوانى التى ترجع إلى عصر الخلافة، وعلى إفريز السيراميك فى القبة القائمة أمام المحراب فى مسجد قرطبة.

وخلال عملية الفصل بين هذه يتم التوصل إلى نظام آخر يكاد يكون صناعيا يطلق عليه « " Cuenca o arista" طريقة الأحواض أو التقاطعات »، حيث يؤتى بالطين وهو لازال طريا ويوضع فى قالب خشبى مما يترتب عليه ظهور قنوات تنفصل عن بعضها بتقاطعات، وبعد عملية التحميص يتم ملء الفراغات بالأكاسيد، وبالتالى فعند عملية الحرق للمرة الثانية لا تختلط الألوان بل تزداد قوة ووضوحا. ويطلق على هذه التقنية من المنظور الوثائقى " زليج الأشغال " Azulejo de labores [٤١] .

ويساعد بروز حواف التقاطعات arista على تحديد النظام التقنى فى القطعة التى تم إنجازها . وكانت هذه التقنية تستخدم فى الإنتاج بكميات كبيرة، وذلك بعد خطوة تحديد عملية القولبة والموضوع الزخرفى، ولم تكن تتطلب دقة وحرفية النقّاش المتخصص فى تقنية الفواصل الجافة أو نظام الكسوة alicatado . وأدى الإنتاج بكميات كبيرة إلى تعميم استخدامه، ومنه نجد أمثلة جيدة فى إشبيلية (كاسا بيلاتس C. Pilatos) ، أو تلك القطع التى خرجت من مركز مويل Muel فى أرغن.

وإذا ما كانت أكثر الموضوعات الزخرفية هى الهندسية فإننا نعثر على موضوعات لزخارف نباتية عندما نقترب زمنيا من عصر النهضة، حيث يتم الجمع بين التقنية الموروثة عن العصر الإسلامى وبين النماذج النمطية المسماة Candelieri (القنديلية) أو الجروتسك. وعادة ما تستخدم فى الوزرات أو المساند arrimadores ، ذلك أن البروز

الذى بها يحول دون استخدامها فى الأرضيات ، ومع ذلك كانت شائعة فى الزجاج الزخرفى Olambrillas(*) فى إطار من الطين المحروق

والبريق المعدنى هو التقنية الأكثر تعقيدا، ذلك أن تنفيذه يتطلب ثلاث عمليات حريق: وأولى عمليات الحرق لغرض التحميص أما الثانية فهى لتزجيج الطلاء القصديرى والألوان الأخرى؛ ويتمثل دور عملية الحرق الثالثة فى وضع عجينة معقدة الإعداد والتى نجد من بين مكوناتها: الفضة، والنحاس، والحديد، والزئبق. وتتم عملية الحرق على نار هادئة aeductor والكثير من الدخان، مما يتطلب تنظيف الأوانى بعد انتهاء العملية؛ ذلك إنها تخرج من الفرن وعليها طبقة سناج (٤٢) .

والخزف المذهب Loza هو من الشرق الأدنى (مصر، والرافدين، وإيران) ولا يعرف بالتحديد البلد الذى نشأ فيه، ونراه فى الغرب الإسلامى كمنتج مستورد فى محراب مسجد القيروان خلال القرن التاسع، واليوم نجد قبولا واضحا للمقولة التى تشير إلى أن عدة أفران فى الأندلس كانت تقوم بصناعة هذا النوع من الخزف منذ القرن العاشر (٤٣) وأهمها: أفران البيرة Elvira (غرناطة)، ومالقة، وقلعة أيوب Calatayud . وعندما تصل صناعة هذا الخزف إلى أقصى ازدهار لها - خلال العصر الناصرى - نجد أن أبرز مركز للإنتاج هو مالقة. ومن هناك تم تصدير التقنية إلى مانيسس Manises خلال الربع الثانى للقرن الرابع عشر، وبذلك تم تأكيد التسمية التى أطلقت على هذا النوع من السيراميك وهى " شغل مالقة " Obra de Maliqa . وحوالى عام ١٥٠٠م وصلت التقنيات إلى Muel من مانيسس Manises ، كما كان مركز الإنتاج فى بلنسية يقوم بتصديره إلى كل من ريوس Reus وبرشلونة خلال النصف الثانى للقرن الخامس عشر.

ويعتبر استخدام السيراميك فى المشروعات المعمارية أحد العناصر الثابتة فى الفن المدجن ، وهو فى الوقت ذاته من العناصر التى تضرب بجذورها فى التراث الأندلسى، وينظر إليه بعض المؤلفين على أنه جزء من هذا الفن (٤٤). ويمكننا أن نذهب

(*) لفظة تطلق على قطعة زليج تدخل فى تناغم مع بلاطة مستطيلة، وتستخدم فى الوزرات والأرضيات (المترجم) .

فى القول إلى أبعد من هذا، وهو الإشارة إلى أن دراسات الفن المدجن تتطلب دوما القيام بتحليل التأثيرات المعاصرة للآفاق الإسلامية على السيراميك، والتعمق فيها، واعتبار أن الفن الناصرى فى غرناطة هو الذى وصل بتقنيات هذا الفن (السيراميك) إلى أقصى ازدهار لها (الكسوة والخزف المذهب)[٤٥] .

ويرى تورس بالباس أن استخدام السيراميك المزجج فى الزخارف المعمارية يرجع إلى المشرق (فارس وما بين النهرين). ومن بين أولى النماذج التى عثر عليها فى الأندلس هو الحدائر المختلفة الخطوط فى القبة التى أمام محراب المسجد الجامع فى قرطبة. وعلينا بعد ذلك أن ننتظر حلول عصر الموحدين لنعثر على نظامين هامين للغاية فى الفن المدجن: نظام التغطية (مثل مئذنة الكتبية فى مراكش والبرج الذهبى de Oro فى إشبيلية) [٤٦] . ولقد انتشر استخدام هذه التقنية خلال العصر الناصرى (إذْ نراه فى الوزرات والأرضيات، والأعمدة، والأبواب..) واللجوء أبدا إلى التقنيات السائدة والتوسع فى استخدام الألوان.

كما أن استخدام السيراميك فى خدمة العمارة المدجنة كان أحد العناصر الثابتة، سواء كان ذلك فى الخارج أو الداخل، وابتداءً من الواجهات وانتهاء بالأبراج مرورا بالوزرات، والمساند، والأرضيات باسم Socarrats (حيث أن بلدة باترنا Paterna أحد أكبر مراكز الإنتاج، ثم تليها مانيسس Manises) ، وهذا النوع يستخدم فى الأسقف الخشبية وكأنه لوح خشبى ويمكن أن يكون من لون واحد أو مكونا من عدة ألوان تتسق مع التقنيات السائدة آنذاك [٤٧] . ولقد استخدمت فى إقليم الأندلس أيضا بعض قطع السيراميك فى الأسقف المقبية وأطلق عليها " زليج لكل لوح " Azulejo por tabla ، ومن بينها نُبْرز ما هو موجود فى مقر الإقامة بدير سانتا كلارا دى إشبيلية Sta. Clara.

وهناك عدد كبير من صُنّاع السيراميك كانوا منتشرين فى المراكز المختلفة، ونذكر من بينهم (كنوع من معرفة أن هذا الفن له أسماء) كلاً من: لوب Lop وجرثيا سانشيث G. Sanchez اللّذين قدما من إشبيلية للعمل فى كنيسة لا سيو Seo بسرقسطة، وكذلك جوان المرسىّ Johan Murcí الذى كان عضوا بارزا فى أسرة من المعلمين فى مانيسس Manises خلال الفترة ١٤٤٤م و ١٤٥٨م، نذكر أيضا دييجو

كيسادا D. Quesada الذى قام هو وأخوه بتنفيذ تكسية واجهة دير سان إيسيدورو دل كامبو فى سانتس بونثى (إشبيلية)، نذكر أيضا خوان بوليدو – J. Pulido من إشبيلية – الرجل الذى قام بأعمال التكسية وبها شعارات الإمبراطور كارلوس الخامس فى ميكسوار Mexuar بقصر الحمراء ، وقد قام المذكور أيضا بالتعاون مع أخيه دييجو بوضع مخطط الزليج فى كاسابيلاتوس C. Pilatos . وختاما يجب أن نشير إلى أنطونيو تينوريو A. Tenerio الرجل الذى قام بإعداد الزليج المعروف باسم " زليج التقاطعات" A. de cuenca فى صالة بنى سرّاج بقصر الحمراء.

كما يمكن إلقاء إطلالة سريعة على مراكز الإنتاج الهامة، وهى: باترنا ومانيسس فى منطقة بلنسية [٤٨] ، ولقد خرجت من المركز الثانى القطع التى استخدمت فى زخرفة القبة نصف البحيرة alboaire (*) الكائنة فى مصلى سان خيرونيمو بدير لا كونقبثيون فرانثيسكا بطليطلة (١٤٢٢م)، وكذلك تلك التى استخدمت فى حصن أوليت Olite نبرّة بتكليف من كارلوس الثالث النبيل، وقد صُدِّرَ هذا السيراميك إلى نابولى لاستخدامه فى قصر ألفونسو الخامس العظيم .A. el M ، وإلى روما بناء على تكليف من بعض الباباوات [٤٩] ، ومن الواضح وجوده فى المبانى التى ترجع إلى ذلك العصر ومما يدل على ذلك استخدامه فى خلفيات اللوحات البلنسية Valencianos طبقا لما تحدثت به ب. مارتنيث كابيرو M. Caviró [٥٠] .

أما فى أرغن فيمكن أن نبرز بعض المراكز التى لم تكن الوحيدة، مثل مراكز مدينة تروويل {تروال} Teruel [٥١] ، وقلعة أيوب [٥٢]، ومويل [٥٣]، ولقد استخدم جانب كبير من إنتاج هذه المراكز الثلاثة فى الأغراض المعمارية، ومع هذا لا تقل أهمية استخدامه فى الأغراض المنزلية أيضا، ولو أنها كانت أقل بالمقارنة بمراكز إنتاج أخرى فى شبه جزيرة أيبيريا، وانتشر استخدامه فى الأبراج والواجهات (مثل كنيسة العذراء فى توبيد Tobed) ، ونجد ذلك فى مختلف أرجاء الإقليم حتى تحول إلى عنصر من العناصر الدالة على الفن المدجن فى أرغن [٥٤] .

(*) لفظة من أصل عربى تعنى "البُحيرة" ، وهى تطلق على ذلك النوع من القباب نصف الأسطوانية التى يستخدم الزليج فى زخرفتها (المترجم) .

ولقد كانت إشبيلية أحد أهم مراكز الفن المدجن فى ميدان إنتاج السيراميك، ونبرز هنا حىّ تيرانا Tirana ، ورغم ذلك فقد كان هناك صانعو فخّار منتشرون فى أرجاء المدينة، وينتجون أصنافا عالية الجودة ابتداءً من القرن الثالث عشر. وتحدثنا بالبينا مارتينث عن فترات تاريخية سادت فيها تقنيات محددة فى إشبيلية: " فالزليج ذو الخطوط البارزة relieve يرجع إلى النصف الثانى للقرن الثالث عشر. أما الزليج المصنوع بطريقة الكسوة فقد ساد خلال القرن الرابع عشر، بينما نجد زليج التقاطعات Cuenca خلال القرن السادس عشر. ومن المثير للفضول أنه قد أعيد استخدام الزليج ذى الخطوط البارزة خلال القرن الأخير، رغم أن ذلك لم يكن إلا من خلال مبانٍ قليلة "(٥٥) ، وتلك القطع ذات الخطوط البارزة جرى إعدادها بواسطة القالب، وهى أكثر انتشاراً من تلك الزخرفة التى تتمثل فى الشعارات حيث نجدها فى كنيسة سانتا مارينا Sta. Marina ، وفى مقر الإقامة فى لاجارتو Lagarto بصحن أشجار البرتقال بالكاتدرائية الإشبيلية. وفيما يتعلق بالزليج المكسوّ alicatados فإن أفضل النماذج المعبّرة عنه هى التى نجدها فى مجمع قصور الملك بدرو فى منطقة القصور الملكية، والتى كانت معاصرة لبعض النماذج الغرناطية، الأمر الذى يؤكد قوة المنافسة فى الإتقان سواء من الناحية التقنية أو الألوان. كما أن وزرات كنيسة ماجدالينا، ووزرات مقصورة الكهنة بكنيسة سان خيل S. Gil ، ووزرات المصلى الملكى بقرطبة ، ومصلى سان بارتولوميه S. Bartolomé بمستشفى أجودوس H. Agudos بنفس المدينة. وخلال القرن السادس عشر كان يتم تنفيذ القطع التى تحمل شعارات كارلوس الخامس فى صالون ميكسوار Mexuar بقصر الحمراء بغرناطة (٥٦) .

ولقد استخدمت تقنية الفواصل الجافة ، التى سادت خلال القرن الخامس عشر، وخاصة أثناء حكم الملوك الكاثوليك، فى الشعارات الخاصة بالفروسية على وجه الخصوص ، ورغم ذلك لا نعدم وجود الزخارف الهندسية (التى يكتمل شكلها فى مجموعات مكونة من أربعة قطع أو فى الأشكال التصويرية. وهنا نبرز تلك التى تم إعدادها للإصلاحات التى نُفِذت فى القصور الملكية بإشبيلية .

ونجد قبر السيد/ ليون إنريكيث L. Enriquez فى دير سانتا باولا Sta. Paula بالعاصمة الأندلسية. وهو قبر تحيط به واجهات من سيراميك تم فيه الجمع بين

موضوعات زخرفية، تم التوصل إليها باستخدام تقنية الفواصل الجافة (شعارات وزخارف كتابية)، بالإضافة إلى موضوعات أخرى ذات طبيعة زخرفية استخدمت فيها تقنية التقاطعات، وكذلك موضوعات ثالثة ذات طراز يعود إلى عصر النهضة ، حيث استخدمت فى صناعتها تقنية النقش Pintura ، والتى ربما أدخلها نيكولو بيزانو N. Pisano إلى إشبيلية (٥٧) .

وربما كانت " كاسا بيلاتوس " هى التى تتضمن أهم قطع السيراميك المزججة المحفوظة فى إشبيلية والمصنوعة خلال القرن السادس عشر. وفى المصلى نجد أن القطع البارزة تتمثل فى الوزرات التى تحمل تشبيكات مكونة من اثنى عشر طرفًا، حيث استخدمت تقنية التقاطعات أو الشطف (Cuenca o arista) فى إعدادها، أما الواجهة ففيها تشبيكة مثمنة وحولها إفريز من الشرّافات ذات الأصول الأندلسية. أما باقى القصر فنجد مخططات من السيراميك الذى يرجع إلى عصر النهضة، وهو نوع يخرج عن دائرة دراستنا نظرًا للتصميم وتقنية العمل.

ورغم أننا قد تحدثنا عن بعض الأمثلة، فإن تقنية التقاطعات Cuenca من حيث الإنتاج الصناعى ورخص التكلفة - بالمقارنة بتقنية الفواصل الجافة، وتقنية التكسية على وجه الخصوص - أخذت تفرض نفسها ابتداءً من النصف الثانى للقرن الخامس عشر. وعلى طول قرن من الزمان نجد أن حىّ تريانا قد أنتج كميات من الزليج لكافة الأعمال بالمدينة ، وصدّر إلى مناطق بعيدة مثل البرتغال (سيو القديمة Seo Vieja وسانتا كلارا فى مدينة كويمبرا Coimbra) ، أو إلى جزيرة سانتو دومنجو (مصلى القديسة أنا، أو مصلى رودريجو باستيداس R. de Bastidas بكاتدرائية بريمادا Primada) . ويلاحظ أيضا أن بعض المعلمين أقاموا ورشا خارج إشبيلية مثل تلك التى نجدها فى غرناطة (ورشة أسرة تيثوريو روبلس T. Robles ، وورشة إيرنانديث Hernandez) ، حيث أسهمت فى نشر الإنتاج فى المملكة الناصرية القديمة، وشاركت فى الترميمات التى جرت فى قصر الحمراء.

نعثر فى إشبيلية على زليج من ذى التقاطعات Cuenca سواء المنشآت الخاصة بالقصور (سراى كارلوس الخامس فى قصور إشبيلية، وكاسا بيلاتوس، وقصر

المالكات Las Duenas) ، أو فى المنشآت ذات الطابع الدينى (سـان إيسـيـدورو دل كامبو، وسان ليوناردو، وصومعة الرهبنة Cartuja الخاصة بالقديسة ماريا دى لاس كويباس)، وهنا نبرز قاعة الطعام الكائنة فى دير سانتا كلارا. وأحيانا ما نجد الزليج يتجاوز حدود الوزرة ليغطى باقى المساحة الفاصلة بين الوزرة والإفريز الجصى المجاور للسقف، وهذا ما نجده – على سبيل المثال – فى قصر آل إنريثكيث Enriquez. أضف إلى ما سبق وجود حالة خاصة فى إشبيلية وهى المتعلقة بتطبيق نظام السيراميك المذهّب على تقنية التقاطعات، الأمر الذى يعنى إجراء عملية حرق ثالثة، ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما نجده فى واجهة مصلى مايسى رودريجو Maese Rodrigo .

ولقد كانت طليطلة مركزا كبيرا من مراكز إنتاج السيراميك، غير أنه لم يتبق لنا الكثير منه فى الاستخدامات المعمارية. والأكثر من هذا فإن الأجزاء المتبقية من إحدى الأرضيات تشير إلى الربط بينها وبين استخدام نفس النظـام فى الوزرات ، وهـذا ما تفتقر إليه طليطلة. وهناك حالة فريدة تتمثل فى معبد الترانزيتو حيث به أرضية رائعة لم يتبق منها شئ اللهم إلا القليل من البلاطات المكسوّة، ويلاحظ اختفاء الوزرات أيضا.

ولقد ظلت تقنية كسوة الزليج سائدة فى طليطلة، من خلال نماذج ترجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ونرى ذلك فى الأرضيات حيث تختلط العناصر المزججة وغير المزججة، ومن أمثلة ذلك ما نجده فى كل من دير سان كليمنت ودير سانتو دومنجو الأنتجو S. D. el Antigo .

هناك بقايا من السيراميك فى بعض المناطق الخارجية لبعض المبانى الدينية، ويلاحظ إنها كانت مستخدمة بشكل عام، مثلما هو الحال فى الفن المدجن الأرغنى وخاصة الأبراج؛ فهناك برج سان ميجل ألتو، وسان رومان، وسانتو توميه ، كما نعثر على تلك البقايا فى واجهة سانتياجو (توجد الكنيسة الأخيرة فى طلبيرة Talavera de la Reina .

ولقد تم إنجاز أشكال مدوّرة وبيضاوية خلال القرن الخامس عشر، وباستخدام تقنية الفواصل الجافة. وهى أشكال منتصبة وذلك لاستخدامها فى التشطيبات

المعمارية، ونذكر من بينها ما هو محفوظ منها فى معهد بلنسية دى دون خوان I. De Valencia de D. Juan ، والذى يرجع إلى دير سان خوان دى لا بنتنثيا S. J. Peni-tenc ia ، أو تلك القطع الواقعة فى برج الأجراس بدير سان خوسيه S. José ، والتى أعيد استخدامها بعد أن كانت فى مبنى سابق.

ولقد أثمرت تقنية التقاطعات التى أُدخلت فى النصف الثانى للقرن الخامس عشر مجموعات من الزليج على مدار قرن كامل، وبها الموضوعات التالية طبقا لما تقول به بالبينا مارتنيث كابيرو: "... مثل التشبيكات، والأشكال النجمية، والمعينات sebca ذات ثمار "الفلفل"، والبوائك ذات الفصوص، والموضوعات شبه الكتابية "(٥٨)، حيث نجد بعضها يرجع إلى الأصول القوطية أو عصر النهضة. وتعتبر المقاعد الجانبية فى معبد الترانزيتو والتى ترجع إلى عام ١٤٩٤م من المنشآت التى استخدمت هذه التقنية. ولقد تم بناء هذه المقاعد عندما توقف استخدام المبنى كدار للعبادة العبرية، وأصبح كنيسة تابعة لجماعة قلعة رباح Calatrava . ويلاحظ أن التشبيكة كعنصر زخرفى تحتل موقع البطولة (ذات الستة عشر طرفا). كما نجد أن مصلى Corpus Christi بكنيسة سان خوستو وكذلك كنيسة باستور Pastor بهما مجموعات هامة من الزليج، بها زخرفة عبارة عن أشكال نجمية.

كما حفظت لنا بعض الأديرة مجموعات على نفس درجة الأهمية لتلك التى نجدها فى صالة الاجتماعات بدير سانتو دومنجو الأنتجو؛ حيث تضم أرضية بها بلاطات مزججة وأخرى محمَّصة، وكذلك الحال فى كل من السلم، والمقعد، والواجهة حيث تحمل التشبيكة من النوع البارز، وكذلك إزارات من الزليج ذى الفواصل الجافة. ولازال هناك فى نفس المكان الذى يوجد فى دير سان كليمنت أرضية ومقعد. أما السلم والواجهة فهما ينتسبان إلى تقنيات وتوجهات فنية أخرى (موضوعات تصويرية باستخدام الزليج المدهون)، ويمكننا أن نبرز فى هذا المكان ثلاثة من الكراسى المكسوَّة بالزليج، ويوجد اثنان منها فى صالة الاجتماعات أما الثالث فهو إلى جوار "باب غريب" Puerta reglar ، كما توجد أرضيات ووزرات لها شىء من الأهمية موزعة ومحفوظة فى طليطلة الأثرية: مثل كورس دير سانتو دومنجو الريّال S. D. el Real ، ودير سانتا إيزابيل دى لوس رييس S. I. De los Reyes ، ودير سان بابلو، ودير لا كونثبثيون

فرانثيسكا. كما تكثر الوزرات المستخدم فيها سيراميك بتقنية التقاطعات فى القصور الطليطلية، حيث نجد فيها أيضا الشعارات الخاصة بالمنوحنين (كاسا دى ميسا).

٣-٥ : الأسقف الخشبية المقبية (الجمالونية) :

تعتبر الأسقف الخشبية المقبية من العناصر التى تحدد ملامح الفن المدجن، وتنطبق هذه المقولة على جزء هام فى إسبانيا وعلى معظم جغرافيا أمريكا. ومعنى هذا أن كلا من التقنية وكذلك الإنشاءات (بشكل جزئى) هما العنصران اللذان حظيا بالكثير من البحث والتمحيص فى الموروث المدجن. وتساعدنا الأبحاث الكثيرة ابتداءً من الأبحاث المقدمة إلى " الانعقاد الثانى للمؤتمر الدولى عن الفن المدجن فى ترويل "، وانتهاء بأبحاث تتعلق بمراجع الموضوع مثل الذى قامت به أناريس باثيوس A. Reyes Pacios [٥٩] على العثور على عدد هائل من المنشآت التى تساعدنا على فهم المراحل التقنية التى نحاول العثور عليها من خلال هذا البحث، والتى سنراها موضحة فى الفصول المتعلقة بالجانب التاريخى.

• أصول نجارة الخشب الأبيض:-

لقد تركّزت بعض الأبحاث التى أجريت خلال السنوات الأخيرة حول الأصول الأندلسية، أو الأوروبية للتقنيات الإنشائية الضرورية لإقامة الأسقف الخشبية المقبية، بغض النظر عن الجوانب الزخرفية التى تعتبر ذات أصول إسلامية، حسب اعتراف معظم الباحثين.

ويصر إنريكى نويرى - E. Nuere المهندس المعمارى المتخصص فى التحليل البنيوى لنجارة الخشب الأبيض وترميمه - على نسبة تلك (التقنية) إلى أوروبا. ولقد أفصحت دراساته عن العديد من التساؤلات المتعلقة بأنظمة البناء، وأسهمت فى إعطاء قراءة صحيحة للمخطوطتين الموجودتين، وهما مخطوطة دييجو لوبث دى أراييناس (إشبيلية)، ومخطوطة فراى أندرس دى سان ميجل (المكسيك) [٦٠]. ولقد

أسهمت مقارباته الدقيقة للغاية فى التقدم العلمى المتعلق بعمليات الترميم، وإحلال الهياكل التى فُقدت أو تلك التى أصبحت فى حالة بالية تماما. غير أن اختلافنا مع إنريكى نويرى يأتى من فكرته القائلة بربط أصول نجارة الهياكل بهياكل أوروبية (فى وسط أوربا) ترجع إلى القرون الوسطى، وهى أسانيد تعتمد عنده على وجوه شبه فنية، وعلى عدم وجود تصاميم مشابهة فى العالم الإسلامى، بالإضافة إلى أنه (أى العالم الإسلامى) يفتقر لكثرة الأخشاب (٦١) .

إننى أرى أنه يجب النظر إلى الموضوع من زاوية تاريخية أكثر منها فنية. فمن المعروف أن المسلمين لم يصنعوا أسقفا مقبية من الخشب بشكل عام مثلما هو الحال فى وسط أوربا. ولقد أدى انتشار الإسلام فى منطقة جغرافية محددة إلى إجبار السكان على استخدام مواد البناء المعهودة فى كل مكان، حيث نرى أن الطين الصلصال - arcilla وبالتالى الآجر - قد انتشر فى منطقة الرافدين، أما الحجر فكان فى الأناضول ، ولا يجب أن ننسى استخدام الطوب، والحجر، والرخام أثناء عصر الخلافة العباسية.

أما بالنسبة للخشب فهناك الكثير مما يمكن أن يُكتب عنه . فغير صحيح - أولاً - أنه لم تكن هناك مواد خام فى المناطق الخاضعة للسيطرة الإسلامية ، فالغابات وإن لم تكن كثيرة فهى كافية. كما أن الأسقف الخشبية المقبية استخدمت فى العالم الإسلامى ابتداءً بالمسجد الجامع فى دمشق وحتى المسجد الجامع فى قرطبة. ولقد أدى استزراع الأرض بشكل مكثف ابتداءً من العصر الإسلامى إلى القضاء على الغابات لصالح الزراعات الموسعة. ونذهب إلى أبعد من ذلك لنقول بأن مراحل "الاسترداد "reconqiusta أسفرت عن ترك نظام الرّى الموروث عن المسلمين ، فى كثير من المناطق والتوجه إلى إنتاج الغابات واستعادتها لمكانتها بشكل تدريجى. ويجب أن نضيف إلى ما سبق عمليات الاستخدام الصناعى للخشب وخاصة فى استخراج الحديد، ومع هذا فلازالت هناك الكثير من غابات الصنوبر فى المغرب Marruecos، حيث استمر السكان حتى الآن فى بناء الأسقف الخشبية المقبية. وكذلك صناعة الكثير من قطع الأثاث التى تشكل أحد الأفرع الرئيسية فى الحرف اليدوية المحلية.

وربما تمثلت إحدى توجهات البحث وإيضاح المشكلة فى تحليل الرحلات البحرية وجوانبها البنيوية فى العصر الإسلامى. والدراسات التى تمت فى هذا المضمار [٦٢]، والتى تعمل على تحديد أهم ترسانات صناعة السفن، تصل إلى خلاصة تقول بأن كلا من منطقة الرافدين، ومصر، وإفريقية كانت من تلك التى تعانى من نقص فى إنتاج الخشب، وعكس هذا نجده فى كل من سوريا، والأناضول، والمغرب، والأندلس. وفيما يتعلق بداخل شبه جزيرة أيبيريا نجد أن أهم مناطق الغابات كانت سلسلة جبال قونقة Sierra de Cuenca ، والهضبة القطلانية، وجزر البليار، ومنطقة الغرب Algarve (فى البرتغال) ، وغابات سلاسل جبال بتيكا Bética . ورغم هذا فلقد بحث المسلمون أيضا عن الخشب فى جبال الألب فى أوروبا، وذلك من خلال موانئ على الشاطئ الجنوبى لفرنسا ، ومن خلال التبادل التجارى مع الجمهوريات الإيطالية المزدهرة اقتصاديا.

ورغم هذا التوثيق الذى نستخلص منه الدليل على وجود المواد الخام إلا أننا لا يمكننا الحديث عن إنتاج وفير، وهذا ما جعل النجّارين يميلون إلى التوفير والإفادة إلى أقصى حد من الموارد، وذلك باتخاذ تقنيات معينة فى نظام قطع الأخشاب. ومن هنا ندرك سرّ تطوّر أعمال النجارة الدقيقة ebanistería التى تفيد من القطع الصغيرة المتبقية من الأعمال الكبيرة. فنتيجة لهذا الاتجاه فى استخدام الخشب والتعامل معه وكأنه يشبه المواد الخام الثمينة – طبقا لما يراه موريس لومبارد Maurice Lambard[٦٣] – تطورت تقنيات نجارة الخشب تطورا ملحوظا ، مقارنة بالدول الأوروبية (وسط أوروبا) التى كانت تحظى بوفرة فى تلك المادة الخام . ودليلنا على ذلك هو الاستعانة بالفنيين المسلمين فى إسبانيا – خلال القرن الرابع عشر – للقيام بصناعة أسقف خشبية مقبية فى القصر البابوى: أبيجنون Avignon .

هناك قضية أخرى يجب أن نضعها فى الاعتبار، وهى جغرافية انتشار النجارة المدجنة . فكلما صعدنا نحو شمال شبه جزيرة أيبيريا كلما قلت التعقيدات الفنية والتقنية، اللهم إلا استثناءات قليلة غير إنها تزداد ثراء وتعقيدا كلما اتجهنا إلى الجنوب. وإذا ما كان علينا أن نقارن ذلك بوسط أوربا لابد أن نفكر فى طرق ومسارات التأثير

التى اختفت. ورغم ذلك فقد حظيت مراحل دخول الأساليب الرومانية والقوطية شبه جزيرة أيبيريا وتطورها بالدراسات الوافية.

وربما كان علينا أن نرجع إلى الوراء، والبحث عن الجذور الكلاسيكية للأسقف الخشبية المقبية، ونلمح تطورا مختلفا بين دول وسط أوروبا والدول الإسلامية ، وهذا لا يعنى التقليل من شأن الأسقف الأندلسية، أو أن تكون هناك شراكة فى أصولها أو توجهاتها الأوروبية الواضحة. فإذا ما نظرنا إلى أصول تلك الأسقف قديما فمن المنطقى إنها تطورت (وربما بسرعة عن غيرها) فى وسط أوروبا؛ نظرا للظروف المناخية ووفرة الأخشاب بالمقارنة بالعالم الإسلامى. وإذا ما كانت التقنيات متشابهة فهذا ما يدفعنا إلى تحليل اتصالات وتأثيرات لم تُدرس إلا قليلا. وفى هذا المقام نجد أن المهندس المعمارى نويرى يطرح علينا أفكاراً يجب أن نضعها فى الاعتبار، مثل وجود نجارين يقومون بتنفيذ أسقف خشبية مقبية باستخدام عناصر زخرفية خلال بدايات العصور الوسطى، وهذا ما نستشفه فى " Etimologias جذور" للقديس إيسيدورو Isidoro، وكذلك وجود فنيين يطلق عليهم Sacritector (المُسقّفون Techa-dores [٦٤]) ، ويعترف بأن المجموعات القوطية القادمة من وسط أوربا هى التى جلبت معها التقنية؛ إذ يقول :".. ولقد برز بين هؤلاء الناس القادمين من الشمال، والذين اعتادوا دوما بناء مساكنهم من الخشب، نجارون ممتازون. والشاهد على ذلك هو ما نجده فى أنحاء أوروبا، حيث هناك الكثير من التلاقى فى ميدان التقنيات المستخدمة والتى ظلت حتى الآن. ففى ألمانيا المعاصرة لازلنا نرى حتى الآن استخدام تقنية السقف ذى المسند والرباط، التى تعتبر الدعامة الأساسية فيما يسمى " بالنجارة المدجنة " الإسبانية (وكذلك المثلثات الخاصة بالهياكل والتى كان يستخدمها نجّارونا)، وهذا شاهد على بقاء التقنيات المرتبطة بكل بلد .."[٦٥] .

هذا الطرح الذى يجب أن نضعه فى الاعتبار، لا يحول دون أن تدخل التقنية وتتراكب مع مجموعة المعارف الأندلسية وتأخذ تطوّرها العادى فى الإطار الثقافى الذى حلّت به. وهنا فإننى أريد القول – عودة إلى بناء السفن خلال العصر الإسلامى – بأن الكثير من المؤرخين العرب - ومن أبرزهم ابن خلدون - [٦٦] قد أشاروا إلى التبعية الشديدة التى كانت للنجارة مع الهندسة، وهنا نلاحظ أن أبرز الهندسيين كانوا من

كبار النجّارين فى فن النجارة . ويُرجع ابن خلدون المعلومات الخاصة بهذا الميدان إلى العالم القديم، بقوله بأن أبرز المهندسين اليونانيين كانوا من كبار المتخصصين فى فن النجارة، فلقد كان إقليدس مؤلف كتاب " عناصر الهندسة " نجارا وكان يلقب بذلك، وكان أبولونيس Apolonio مؤلف كتاب " الأقسام المخروطية " مميزا فى تلك الصنعة، ومثله منيلاس Menelaus وآخرون (٦٧) . وهذا التأكيد له أهمية كبيرة عندنا فخلال السنوات الأخيرة للقرن الرابع عشر، والتى كتب فيها ابن خلدون عن أنظمة البناء، وعمليات التعلّم فى الورش، كان ينظر إليها (الأنظمة) على أن علوم الرياضة تسندها، وكان ذلك أحد الإسهامات التى برزت فيها الحضارة الإسلامية.

ورغم وجود نسبة الشبه الكبيرة التى يمكن أن نجدها بين النجارة التركيبية فى وسط أوروبا والنجارة فى البلاد الإسلامية فإن هناك اختلافات هامة فى الاستخدام والأشكال الزخرفية بينها. وهنا يمكن القول – بصفة عامة – بأن زاوية النجار escuadria المستخدمة فى الأندلس أصغر بكثير من الأوروبية، اللهم إلا استثناءات ملحوظة فى بعض الأعمال التى جرت فى كل من الأندلس والمغرب. وقد تطلب استخدام الكمرات Vigas غير السميكة إلى التوفير فى استهلاك الخشب، أضف إلى ذلك استخدام المشط Peinazo ، وهو عبارة عن قطع صغيرة تستخدم فى إخراج الأشكال الزخرفية، وكذلك تعتبر بمثابة دبابيس للحيلولة دون حركة الأسقف المقبية والتأكد من متانتها.

وعلى ذلك فإن تلك العناصر زخرفية الطابع، وكذلك تقنية تساند البناء، وبذلك أخذت تتباعد عن صناعة الأخشاب فى أوروبا، والنتائج الفقيرة التى هى عليها فى المجال الجمالى المتعلق بنظام الرّبط anclaje .

أضف إلى ما سبق فإن هذه الأنظمة البنائية ظلت حتى اليوم فى المغرب، ذلك أن التراث هنا هو جزء أساسى من ثقافة ذلك البلد، كما هو الحال فى كافة الدول الإسلامية. لكن هذه التقنيات أخذت تفقد أرضا فى إسبانيا عندما أدت عملية التوحّد الثقافى مع أوروبا إلى اتخاذ حلول وتوجهات جمالية مختلفة. ولم يكن " كتاب النجارة " الذى نشره دييجو لوبث دى أريناس عام ١٦٣٣م إلا بمثابة الإعلان الأخير عن هذه التكنولوجيا. إذ نجد المقدمة تتضمن شكوى العرّيف الإشبيلى من قلة المعارف التى

عليها المعلمون وكذلك الصبيان ، الأمر الذى حدا به إلى تأليف الكتاب. غير أن ما لم يشر إليه لويث دى أريناس هو أن عدم تعلّمهم يرجع إلى أن المهنة أصبحت مهجورة . فالعمارة الجديدة التى اتخذها – على سبيل المثال – خوان دى أوبيدو .J de Oviedo، وكذلك دى لا بانديرا – Bandera الرجل الذى كان معلما فى المدينة ولكن فى فرع البناء – بدأت تسير فى دروب أخرى. ويشير نمط " الكنيسة الصندوقية " الذى صممه كل من ميجل دى ثومارّاجا M. de Zumárraga ، وألفونسو دى باند لبيرا A. de Vandelvira، وكريستوفر دى روخاس Cristobal de Rojas عام ١٦١٨م لبيت القربان المقدس Sag rario الخاص بالكاتدرائية (اعتمادا على الإسهامات الكلاسيكية لإيرنان رويث .Ruiz H) إلى أنه أقل تكلفة من كنيسة ذات طراز مدجن ، كما أن البساطة تساعد على التوحيد الثقافى والزخرفى، وتقلل من الظلمة، وتزيد الضوء من خلال فتحات (الأقبية) التى يتم إنشاؤها فى مناطق مختلفة ـ وخاصة فى منطقة التقاطع الظاهرى، فتلاميذ ديجو لويث دى إرينا D. L. de Arenas وزملاؤهم فى الطائفة لم يتقنوا مهنتهم فلم يعد ذلك ضروريا إذ لم تعد تبنى كنائس أو قصور مدجنة . وفى هذا المقام نجد أن الوثائق التى ترجع إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر (المتعلقة بالأسقف الخشبية المقبية) تتحدث بشكل دائم عن الترميمات أو إعادة البناء، لكنها لا تتحدث عن مشروعات إنشائية جديدة .

• أنماط الأسقف الخشبية المقبية :

يعتبر بناء الأسقف الخشبية المقبية أحد العناصر الأكثر تمييزا للعمارة المدجنة؛ ذلك أن إقامتها تسهم فى تحديد مفهوم الفراغ الخاص بمساحة ما، وإضفاء دلالات جمالية عليها تبدأ بالعناصر الزخرفية وتنتهى بالحجمية ، بغض النظر عن استخدام الحوائط الخارجية Perímetros المرتبطة بتوجهات جمالية أخرى .

وهنا أشير – على سبيل المثال – إلى الفكرة المتكررة والقائلة بأن الفن المدجن لم يسهم بأى من التوجهات الخاصة بإيجاد فراغات غير مسبوقة . ومن حقائق الأمور أن صناعة أسقف من خلال هياكل تشبيكية غنية، ووضعها على كنائس ذات تصميم

صندوقى يساعد على أن تتمتع بفراغ متميز عن تلك الأخرى التى تستخدم نفس المفاهيم المساحّية، وفى هذا المقام تتحدث تواخاس روخير Toajas Roger قائلة : "فيما يتعلق بالعمارة التى هو عليها . كما أنه مماثل لذلك الذى نجده فى العمارة ذات العوارض arquitectura arquitrabada الكلاسيكية، غير إنها أكثر تعقيدا بإضافة عناصر شكلية لها تأثيرها العظيم فى مجال الرؤية، والجو العام، والفراغ الخاص بالداخل . فالأسقف الأندلسية تساعد على إيجاد فراغات متعددة الأسطح Poliédrico وهندسية لها منطقها الواضح، ورغم ذلك تخضع لتمحيص ظاهرى باستخدام التشبيكة أو نظام القصاع encasetonado ، أو أى من الحلول المشتركة التى تخضع فى الأساس للشكل البنيوى وهنا نجد أن هذا التلاقى بين الشكل والوظيفة (وهذا توافق غريب مع أحد مبادئ الكلاسيكية) بعكس طبيعتها وجمالها وفعاليتها كعنصر معمارى ". (٦٨) وعلى هذا فإن السقف الخشبى المقبى ليس مجرد حل تقنى، بل يرتبط به الفراغ الداخلى والشكل الخارجى .

وعموما يمكننا أن نقوم بتعريف الأسقف المدجنة - قبل الدخول فى تصنيفها - سيرا على ما فعله ويس Weiss - ببساطة ودقة - من خلال كتابه " الأسقف الاستعمارية الكوبية " Techos Coloniales Cubanos . إن المبدأ التقنى الذى تقوم عليه هذه الأسقف هو عبارة عن بناء سقف خشبى باستخدام الزاوية الصغيرة es-cuadría ، والأساس الفنى فى ذلك هو ترك الهيكل مكشوفا من الداخل، وزخرفته بواسطة تشبيكة هندسية، ودهانه " (٦٩) .

وقد استندنا فى تصنيفنا لتلك الأسقف على النتائج الخاصة بالتصنيف التى تم التوصل إليها أثناء " الانعقاد الثانى للمؤتمر الدولى للفن المدجن فى ترويل " (٧٠) . ورغم ذلك فنحن واعون للمسميات والمصطلحات المختلفة المستخدمة طبقا لكل إقليم، وكذلك للاختلافات بين مختلف المناطق الجغرافية فى أمريكا . كما نرى أن من الأفضل اللجوء إلى مصطلحات مشتركة، مع ما فى ذلك من تقليل للثراء اللغوى، غير أن هذا الجانب يكتسب أهمية كبيرة فى ميدان البحث المقارن .

(أ) الفرخ Alfarjes (الأسقف المسطحة) :

يرى تورس بالباس أن لفظة "alfarje" كانت تطلق خلال العصور الوسطى والقرون التالية على السقف العادى أى المسطح . وهنا يخطئ من يطلق هذه اللفظة على الأسقف الخشبية من نوع "المسند والرباط" Par y nudillo مع وجود القصاع (٧١) . وهذه فكرة يؤيدها كل من جومث مورينو (٧٢) ، وبريتوبيبس Prieto vives (٧٣) ، ومارتينث كابيرو M. Caviró (٧٤) . ويتكون هذا النوع من الأسقف alfarjes من عوارض خشبية رئيسية يطلق عليها Jácenas (جوائز) أى الروافد التى تتكئ مباشرة على الدعامة estribo ، أو من خلال أطراف الدعامات كانات canes ، ويمكن أن يوضع فوق هذه الروافد نوع آخر من الدعامات المتعامدة على الأولى، ويطلق عليها Jaldetas (الدعامات الثانوية المتعامدة) .

وتتم زخرفة الدعامات الرئيسية من خلال البروفيل أو الحزّ Gramil ، والذى أحيانا ما نجده على شكل مستدير أو على شكل حلية نصف أسطوانية bocel ، كما يمكن أن نجد أنماطا زخرفية أخرى تبدأ من شكل " دجاجة الأرض " chórcola وتنتهى بالقصاع . ولا يجب أن ننسى الزخرفة بالرسم سوء كانت الموضوعات تصويرية، أم نباتية، أو نقوشا كتابية .

ويتكون السقف من مجموعة من القصاع أو الفراغات المحددة بواسطة تقاطع الجوائز Jacenes مع الدعامات الثانوية Jaldeta ، وعندما يكون التقاطع غير متعامد نحصل على أشكال أو شبة معينات ، كما نجد ما أطلق عليه "أعمال اللفائف" (*) Labor de menado ، حيث تتكون ألواح رقيقة chillas على شكل نجمى ، وكذلك الفرِد alfardones ذات أشكال سداسية ممتدة، وهذه يمكن أن تتغير طبقا للبروفيل الذى يوجد فى أنماط مختلفة للعقود (المفصصة ومتعددة الخطوط ...إلخ) . هذه

(*) (Menado أو Manado اسم إقليم شغل إقليم مينادو). (المترجم)

العناصر الزخرفية ليست قاصرة على هذا النوع من الأسقف {الفرخ} alfarjes ؛ إذ يمكن أن نجدها فى الأنماط المختلفة التى نتناولها بالدراسة .

(ب) الهياكل Armaduras (الأسقف المقبية) :

كانت محاولة فهم تقنيات بناء هذه الهياكل إحدى المسائل الضخمة التى تتعرض لها الدراسات التاريخية المتخصصة . وقد أدى نظام العمل فى طوائف النجارين إلى أن يستند تعلم هذه التقنيات على الممارسة الكثيرة، وعلى القليل من التنظير، ويتم نقل ذلك من الكبار إلى الصغار ، وقد ساعد ظهور تقنيات جديدة على التراخى فيما يتعلق بالقواعد العامة حتى أصبحت على وشك الزوال . وأثناء هذه الأزمة نجد مخطوطة ديجو لويث دى أريناس (٧٥) موجهة لتصحيح المسار وشرح الأخطار التى ترتكب أثناء الاختبار الذى أداه لمنصب عريف مدينة إشبيلية (٧٦) .

ولما فقدنا التقاليد القديمة فى البناء كان علينا أن ننتظر حتى القرن العشرين، ونطلع على تحليلات المهندس المعمارى إنريكى نويرى E. Nuere التى تساعدنا على معرفه النظام البنيوى الذى تسير عليه ورشة ضالعة فى التقاليد الخاصة بالطائفة . وهنا ليس أمامنا إلا السير على نهج نويرى (٧٧) بالقول بأنه لكى يتم تنفيذ هذا النوع من الأسقف المقبية كان على النجار أن يفيد أولا من مثلثات السقف المقبى، والتى يستخدمها فى كافة عمليات القطع الضرورية لتركيب الكمرات.

وتتكون هذه المثلثات من ثلاثة أنواع : النوع الخاص بالهيكل ، وقاعدة Coz خشبة أعلى الجمالون Lima ، والهيكل المثلث albanécar . ويتم التوصل إلى هذه المثلثات الثلاثة من خلال مستودع Cambija ، وهو عبارة عن مخطط ذى مقياس يتم من خلاله الحصول على كافة الزوايا الخاصة بالسقف المقبى بشكل متوالٍ . ومن الناحية العملية فإنه عبارة عن شبه دائرة يساوى ١٢/١ من المساحة المراد وضع السقف لها .

ويساعد مثلث الهيكل على تنفيذ أماكن القطع الرئيسية فى كل من المسند Par (العرق) والرباط (nudillo) ، ومن خلاله أيضا يتم تحديد أماكن القطع تمهيدا لعملية

التركيب، وكذلك من أجل سند العروق Pares على الدعامة الرئيسية ، ونقاط تلاقى المساند Pares مع الدعامة العليا Hilera ، وتساعدنا قاعدة العرق الخشبى العلوى Lima على تعدد أماكن القطع بها، وهى مساوية لتلك التى ننفذها بواسطة مثلث الهيكل على المسند par . ويحدد الهيكل المثلث زاوية التقاء الجوانب. وهى زاوية محددة سلفا فى مخطط الجوانب، وبالتالى تساعد على ربط مخطط السقف المقبى بالزخارف التى تحملها الجوانب، كما تساعد أيضا على تحديد طول الرِّيش pendolas .

أما بالنسبة لمثلثات التشبيكة، فإن القاعدة العامة تتطلب وجود ثلاثة أخرى منها لتنفيذها: اثنان من التشبيكة، وثالث يسمى " رابط الأطراف " ataperfiles ، ما عدا الشكل النجمى ذو العشرة أطراف حيث يكفى هنا اثنان من المثلثات؛ ذلك أن "المثلث رابط الأطراف" يتوافق مع واحد من مثلثات التشبيكة. وهذا النوع الأخير من المثلثات له أسماء متعددة فيطلق عليه atimbron عندما يتعلق الأمر بتشبيكة من سبعة، و blan quillo لتشبيكة من ثمانية ، و negrillo لتشبيكة من تسعة. أما المثلثات الأخرى الخاصة بشكل نجمى يوضع منتصبا فيطلق عليها مثلثات "n" و "n/2" ، ويتم التوصل إلى المعادلة الرياضية الخاصة بها من خلال قسمة نصف الخط الدائرى بكامله Semicirunferencia على مثلثات "n" (٧٨) .

وبعد هذا العرض الموجز للجوانب البنيوية سوف نسير فى تصنيفنا للهياكل على المفاهيم التى تم إرساؤها فى " الانعقاد الثانى للمؤتمر العالمى حول الفن المدجن " (٧٩)، وهى:

١ – هياكل جمالونية ذات ميلين dos aguas :–

١ – ١ – "مكونة من مسند par ، وكتلة فى الأعلى يطلق عليها : hilera ، وهى هياكل مكونة من مواد قوية مثل المساند أو الكتلة ، وموضوعة حسب زاوية ميل السقف، وتتكئ على الحائط وعلى عرق علوى يطلق عليه hilera، ورغم أن هذا العرق الأخير يمكن أن يتكئ على مثلثات فى الأعلى pinon إلا أنه يستند أساسا على زوج من العروق pares المتقابلة " (٨٠) .

١ – ٢ – المسند والرباط : par y nudillo يكرر هذا الهيكل ما هو موجود فى الهيكل السابق لكن يقع على مسافة ٢/٣ من ارتفاع المساند pares، عنصر آخر هو " الأربطة nudillos " حيث تقوم بربط المساند وتقضى على أية تشوهات. ويمكن لهذا الهيكل أو السابق عليه أن يكون فيهما أوتار Tirantes تساعد على القضاء قوة الدفع الأفقية، وبالتالى تزيد من استقرار السقف. وعندما يوضع فوق الأربطة لوح يحول دون المنظور الرأسى فإننا نطلق عليه المصد almizate .

٢ – هياكل جمالونية ذات أربعة أوجه للميل " cuatro aguas : وتستخدم هذه الهياكل تقنية أكثر تقدما من تلك المستخدمة فى السقف ذى المسند والرباط ؛ حيث تضاف إليها جوانب أخرى فى الصدر testeros . كما إنها أكثر تعقيدا من الناحية التقنية وأكثر ثباتا عن السابقة، وهى تمثل بعدا جماليا جديدا؛ ذلك إنها تساعد على أن تكون حوائط المبنى متساوية الارتفاع. وعادة ما يكون الفراغ المسقوف مستطيلا، ومن المنطقى أن يكون مربعا أيضا. ويطلق على حواف التقاء السواتر pano اسم Limas، وهذه الأجزاء تساعدنا على عملية التصنيف. ويمكن أن يؤدى التصوّر العام لمختلف أجزاء المبنى إلى مباعدة جوانب السقف، غير أن ذلك لا يعنى أن يشكل ذلك مجموعة خاصة فى التصنيف "(٨١) .

٢ – ١ – هيكل ذو عُكّاز : Lima o bordón : يرتبط تحديد ملامح هذا الهيكل بوظيفة العكّاز ، الذى يبدأ من العرق الذى فى القاعدة estribo وحتى الدعامة العلوية hilera دون توقف، على أن يوجد واحد فى كل زاوية وتتلاقى هناك مع العرق الآخر Lima الخاص بالصدر. وهذه الهياكل عادة ما توجد بها أوتار زوجية ودعامات مستعرضة، وهذه الأوتار الأخيرة تقوم بنفس الوظيفة التى عليها باقى الأوتار، ذلك إنها تقوم بتدعيم الجوانب faldones عندما يكون السقف ثُمانى الشكل.

٢ – ٢ – هياكل ذات كتل معمرية " أو مزدوجة ": " وهى محصلة ضم التشبيكة إلى الهياكل. وتستخدم فيها تقنية جديدة، فالسواتر التى تشكل السقف

المقبى يتم صنعها فى الورشة كل على حدة، وبالتالى يمكن الوصول إلى أقصى درجة إتقان فى صنع التشبيكة [٨٢] . وهنا نجد أن لكل ساتر العرق الخشبى الخاص به Lima ، حيث يظهر فوقها نتوء صغير. وهذا الهيكل له شكل خارجى واضح من خلال زوايا السقف التى تسير فى خط منكسر .

(ج) الأسقف الأسطوانية أو القبو :-

إنها هياكل لا تقاوم كثيرا، وذات وظيفة زخرفية، ولا تتحمل ثقل السقف مثلما هو الحال فى الهياكل؛ ونظرا للتعقيدات الخاصة بالتنفيذ فإنها تقع على عاتق مهندسين على درجة أعلى من هؤلاء الذين يشكلون جماع طائفة النجارين .

- **زخرفة التشبيكة :**

لقد تحدثنا سلفا عن ضرورة وجود ثلاثة مثلثات، واختلاف طرق الحصول عليها بالنسبة للهياكل؛ وذلك بغية إعداد التشبيكات. ويمكن تصميم هذه التشبيكات من خلال الأمشاط التى تربط العناصر المكوّنة للهيكل، وفى هذه الحالة يطلق عليها "سقف مقبى مكشوف الهيكل" apeinazado . كما يمكن الوصول إليها من خلال ألواح التشبيكة التى تغطى السقف من الداخل ، وفى هذه الحالة يطلق عليها Taujel أو "السقف المغطى" ataujerado .

والصنف الأول هو أكثرها تعقيدا؛ ذلك أنه يستلزم وجود صلة قوية بين الأجزاء البنيوية والزخرفية، بحيث يتطلّب هذا ذاك عند التنفيذ. ومن بين أولى القضايا التى يجب أن نشير إليها هو النسبة بين عرض كل واحد من المساند Par والشارع (المسافة الفاصلة بينها) ، أى يجب أن تكون ١ : ٢ .

وعندما يتم توزيع التشبيكة بين الأجزاء المنفصلة عن بعضها فى المصّد (سواء كان فى الوسط أو الأطراف)، فإن المشكلة بالنسبة للبنية تعتبر ثانوية، ولكن عندما نرى التشبيكة بين الجوانب السفلية faldones مكونة بذلك خطا مستمرا فى مختلف مخططات الهيكل، فإننا نجد أن زوايا الالتقاء هى التى تحدد تنفيذ التشبيكة.

وتشرح ماريا أنخليس تواخاس هذه المشكلة بوضوح بقولها : " تصبح درجة ميل السقف المقبى محددة سلفا ، ومعها درجة ميل العرق Limas ، وزوايا الهيكل الخشبى المثلث albanécar ، وهنا تُفْرض قيود ضرورية بالنسبة لاختيار التشبيكة التى يجب أن تتواءم مع تلك الزوايا. أما إذا حدث العكس وتم اختيار التشبيكة مسبقا فإن البنية تخضع لقانون التشبيكة بزواياها، وخطوطها، ومناطق القطع فيها. غير أن الحالة الثانية هى التى تحدث بالفعل، وهذا ما نستنتجه بوضوح من الشروح التى قدمها لوبث دى أريناس حيث يسير فى خطابه على هذا النهج، وبالتالى فإن كل شىء يقود إلى محصلة تقول بأن ابتكار نظام بناء هذه الهياكل هو أمر ناجم فى الأساس عن استخدام نمط معين من التشبيكات. وفى إطار هذا الانسجام الداخلى يكمن جمال تلك الأعمال، التى تعتبر فى الوقت ذاته نموذجا فى الأداء الوظيفى، والاقتصاد فى استخدام الوسائل "(٨٣) .

وإذا ما عدنا للحديث عن تخطيط التشبيكة نقول بأن الرقم لا يتحدث فى الأساس عن أطراف الشكل النجمى الذى فى المركز، بل يشير إلى أن عناصر الدائرة التى تظهر فى الرقم المشار إليه، وهذا ما يتحدث عنه فراى أندرس دى سان ميجل F. A. de S. Miguel عندما يتناول التشبيكة ذات الثمانية: " إن هذا النوع من التشبيكات يأخذ الاسم المشار إليه؛ لأن الدائرة التى يتم تصميم التشبيكة فوقها تنقسم إلى ثمانى أجزاء متساوية؛ ولأن كل واحد من الأطراف الرئيسية يتكون من ثمانية، أى عبارة عن ثمانية وزرات، أو ثمانية قناديل، أو ثمانية أطراف للرّمز أو لعناصر أخرى يمكن أن تكون جارية على الألسنة آنذاك..." (٨٤) .

ويمكن إكمال تلك التشبيكة بوضع أشكال عنقودية، أو قباب صغيرة، أو مكعبات من المقربصات فى مركزها. ولقد تحدث دييجو لوبث دى أريناس عن تصميمها وتنوعها

وجاء حديثه فى الفصل الثامن عشر من كتابه المذكور. وهناك ينوّه إلى العلاقة النسبية بين الأجزاء المكونة للتشبيكة والفراغ المتاح. أما بالنسبة للمقربصات فإن تواخاس روجير T. Roger تقول " بإنها تتكون من وحدات، عبارة عن موشورات صغيرة من الخشب، مقطوعة بطريقة منحنية فى الجزء السفلى منها، ومرصوصة على جانبها، ومنتظمة فى خطوط محيطية perimtral ، وتصاعدية، وتنازلية. وتتكون المقربصات أيضا من عناصر بارزة (عناقيد) أو غائرة (مكعبات) ؛ وذلك لإبراز بعض المناطق الخاصة بالتكوين الزخرفى للهيكل أو التوصل إلى حل مثير لتطور المناطق البارزة مثل الكرانيش، والركاب (القاعدة الخاصة بالسقف)، والكوابيل .أو أن تشكل أقبية..إلخ ويمكن تنفيذها باستخدام الجص."[٨٥] .

ويمكن أن تكون الموشورات مثلثة، أو مستطيلة، أو على شكل شبه معين. وعند التقائها تظهر حافة تضاعف من حجم البروفيل البارز، وفى هذه الحالة يطلق عليها مقربصات amedinados طبقا لدييجو لوبث دى أريناس [٨٦] .

• الزخرفة بالألوان :

لقد استخدمت الأسطح الداخلية للأسقف المقبية كمكان مناسب للزخرفة باستخدام الألوان، وهى ترتبط ببنية الدعائم الخشبية التى تقوم بتجزئة الفراغ الموجود. ومع ذلك فإن الرسّام يتدخل من خلال طريقتين: إما أن يقوم بإبراز العناصر البنيوية من خلال اللون (الحزّ، والبروفيل، والزليج، وتصميم التشبيكات) أو بإبرازها من خلال تذهيب كافة العناصر أو الرئيسية منها، كما يستخدم الألواح، وجوانب الكمرات الكبيرة، والإزارات كمناطق لإظهار إبداعاته بالألوان.

وتخضع هذه الفراغات الجديدة لموضوعات زخرفية معروفة مثل الزخارف النباتية، والهندسية، والنقوش الكتابية، والشعارات. وبذلك يصبح إجمالى هذه العناصر مصدرا هاما للتأريخ أو معرفة أصول الأعمال. ويمكننا أن نستخلص وجود التأثيرات الثقافية الخاصة بكل فترة من خلال هذه الموضوعات الزخرفية، كما نعرف ما طرأ من تطور

على الموضوعات ذات الأصل القوطى ، وما حدث خلال القرن السادس عشر من تطور على مخططات الجروتسك والكاندليرى Candelieri .

وتتطور هذه الأمثلة على طول وعرض الجغرافيا الثقافية للفن المدجن، ويمكننا أن نشير إلى واحدة من هذه المناطق وهى إكستريمادورا، حيث نجد أن الأسقف Alfarjes لدير سانتا كلارا دى بلاسنثيا S. C. de Plasencia وسقف سانتا كاتالينا فى فرينخيل دى لاسيرا Fregenel (بطليوس) تتضمن موضوعات زخرفية نباتية وبعض الشعارات. أما فى بلنسية فإن كنيسة سانجرى Sangre فى ليريا Liria بها موضوعات نباتية وحيوانية. وفى جيان Jaen نجد سقف قصر القائد إيرانثو Iranzo حيث نرى أيضا الشعار الخاص به . أما فى قشتالة وليون فنجد سقف Alfarje دير سيلوسSilos أو سقف كنيسة بثيريل دى كامبوس Becerril . وفى إشبيلية نجد العديد من هذه الأسقف فى القصور الملكية والتى تعود لفترات تاريخية مختلفة.

ورغم قلة أعمال النجارة فى أرغن فإننا نجد بعض الأماكن مثل كورس توبيد Tobed ، ومالويندا Maluenda ، وتورالبا دى ريبوتا T. de Ribota ، أو بويبلا دى كاسترو P. de Castro (٨٧) ، وسقف بنياريو Penarroyo ، وتاستاينس Tastavins (٨٨) ، كما نذكر سقف كاتدرائية ترويل الذى يعتبر أحد الأمثلة الهامة فى باب الزخرفة بالرسم فى دائرة الفن المدجن، فنجد قطع الزليج التى بها "شغل اللفائف" labor de menado ، والإزارات بها موضوعات متنوعة ذات طبيعة دينية ومدنية، وينعكس ذلك أيضا على تصميمات السيراميك المحلى.

أما فى غرناطة فإن العناصر والزخارف الهندسية هى الغالبة، وهى التى تساند الزخرفة باستخدام التشبيكة ، لكننا نجد موضوعات زخرفية بالرسم عبارة عن أشكال حيوانية خرافية على دعائم الأسقف فى بعض المنازل ومنها منزل آل قرطبة Cordova وآل تيروس Tiros ، أضف إلى ذلك زخرفة Candelieri فى الفراغات القائمة فى حارات السقف الموجودة فى كنائس صغيرة تابعة لأسقفية جوادكس Guadix (خيريث دل ماركيسادو J. del Marquesado ، وجراينا Graena ، والحاكم Gobernador) ، أو فى قصر مادرثا Madraza الذى أسسه الملوك الكاثوليك كأول مقر لبلدية المدينة.

وهذه الموضوعات الزخرفية يمكن إكمالها بعناصر مثل الأغصان والورود، حيث تقوم بدور المركز لباقي العناصر، وتتحول إلى أعمال نحتية حقيقية بالإفادة من الفراغات الموجودة مثل الأفاريز وأطراف الدعامات canes (كنيسة سان خوستو فى قونقة دى كامبوس Cuenca de Campos) ، وكذلك اللوح (منزل آل تيروس بغرناطة). وربما كان أهم تلك الأمثلة ما نجده فى صالة الملوك بقصر شيقوبية Secovia ، مع وجود عناصر نحتية عبارة عن شجرة العائلة لملوك قشتالة - وليون. وهناك مثال تم السير على حذوه وهو ما نراه فى صالون السفراء بقصر إشبيلية وفى كثير من قصور النبلاء التى زالت من الوجود فى وقتنا الراهن، ونذكر على سبيل المثال صالون السيدات والرجال فى الحصن، القصر التابع للسيد دييجو لوبث دى أستونيجا D. L. de Estu- niga فى كوريل دى لوس آخوس C. de los Ajos (بلد الوليد)، أو فيما أطلق عليه Linajes (أنساب) بقصر الإمارة بوادى الحجارة Guadalajara [٨٩]. كما نعثر على مثل ذلك فى المنشآت الدينية، وبالتحديد فى المصلى الكبير الموجود بقصر توردیسياس Tordesillas وفى منطقة جغرافية نائية حيث نعثر عليه فى منطقة التقاطع crucero بكنيسة سان فرانثيسكو دى كيتو (الأكوادور) .

وهذه الأشكال ذات الطبيعة النحتية التى أخذت - رويدا رويدا - تغطى وتخفى البنية الخاصة بالنظام المدجن تهدف - فى بعض الحالات - إلى التقليل من تعقيدات التصميم الخاص بالتشبيكة أو إلى إخفائه. وأخذت المساحات اللونية تتسع من خلال الألواح، حيث توجد بها وحدات كاملة مثل المصد أو التربيعات (القصاع)، ويمكن العثور على أمثلة لذلك فى جزر الكنارى : سانتا كلارا فى لاجونا Laguna .

أما فى أمريكا فإن محاولة إخفاء العيوب، والأخطاء التقنية، واستكمال الدلالات والرّموز الأيقونية للأسطح أدت إلى الاستعانة بالألواح ووضعها على العناصر البنيوية، وأدى هذا إلى ظهور الأسقف المسماة بالأسقف المغطاة forrado أو المبطنة، وبذلك تتضاعف المساحات القابلة للتلوين. وهناك العديد من المنشآت الكولومبية (منازل علية القوم فى تونخا tunja) والبيروانية (بيرو) (كنيسة سان فرانثيسكو الكائنة فى سان كريستوفل دى كاساس S. Cristobal أو تلك التى كررها ميشاكون Michacón). وكلها تعتبر فى نظرنا أمثلة متطورة فى إطار إمكانيات التعبير الفنى الذى نصل إليه فى الأسقف الجمالونية من خلال الرسم.

الهوامش

(١) Cfr. G. Borrás Gualís, Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar, págs. 317-325.

(٢) Ibídem, pág. 318.

(٣) Ibídem, pág. 319.

(٤) Cfr. O. Cuella Esteban, Aportaciones Culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud.

(٥) G. Borrás Gualís, op. Cit., pág. 324.

(٦) G. Borrás Gualís, Arte Mudéjar Aragonés, vol. I, pág. 144.

(٧) Cfr. P.J. Lavado Paradinas, Los materiales del arte mudéjar castellano (Tierra de Campos), págs. 530-533.

(٨) Cfr. A. Almagro, El Yeso, material mudéjar, págs. 453-457. El Instituto Geo-ligico y Minero de España elaboró un mapa

وقد تولى معهد الجيولوجيا والتعدين فى إسبانيا إعداد خريطة عن مناجم الجص، وحدد وجود منطقة هامة تحدها جبال البرانس وحوض البحر المتوسط، وخط يبدأ من قادش ويواصل حتى إشبيلية، وقرطبة وثيودادريال، وطليطلة، وصوريا، ويضم جزء كبيرا من محافظة بلد الوليد وبلنسية Palencia وجزءًا من استورياس ثم ينتهى الخط عند بحر كانتا بريا. وتبلغ مساحة مناطق الخريطة الجصية فى إسبانيا حوالى ٢٩٨٥٢٠ كم٢، ومعنى هذا وجود ٥٨،٥٪ من مساحة الأراضى بهذا الشكل، وبذلك نرى سرقسطة أول محافظة لديها ٣٦٦٥ كم٢ ، أما غرناطة فتحتل المركز الرابع بمساحة قدرها ٢١٧٥ كم٢، ومن المثير للفضول أن أغلب الاستخدام التاريخى للجص يتركز فى هذه المنطقة الشرقية، حيث يوجد اثنان من مراكز الإنتاج الأكثر أهمية وهما: غرناطة الناصرية، وأرجن المدجنان، انظر إ. جاراتى روخاس، فى فن الجص " ص ١٠٥ .

(٩) يتسم البحث الذى ذكرناه بالأهمية سواء بصفة عامة أم فيما يتعلق بمنطقة أرغن بشكل خاص. انظر م. إ. ألبارو ثامورا " التجصيص المدجن فى أرجن " ص ٢٩٨-٣٣٨ .

(١٠) عولجت مسألة الجص بجوانبها المختلفة فى "الانعقاد الدولى الثالث عن الفن المدجن " وتناول ذلك بدرو لابابو. وقد عرض فى بحثه إلى خصائص هذه المادة وتقنيات العمل؛ ولهذا نحيل القارئ إليه، كما نوصى بقراءة الأبحاث التالية فى نفس الموضوع.

cfr. P. J. Lavado Paradinas, Materiales, técnicas artisticas y sistemas de trabajo: El Yeso, págs. 435-452. Igualmente, del mismo autor recomendamos como texto cxplicativo ppor su amplio vocabulario y bibliografia: Lexicografia del arte mudéjar: el yeso. Estado de la cuesti?n, págs. 523-548.

Cfr. A. Almagro. op. cit., pág. 453. (١١)

G. Borrís Gualís. Arte Mudéjar Aragonés, vol. I, pág. 145. (١٢)

G. Michell, La Arquitectura del Mundo Isl?mico, pág. 139 (١٣)

P.J. Lavado Paradinas. op. cit., pág. 444. (١٤)

(١٥) فيما يتعلق بالموضوعات وتطورها تجدر الإشارة إلى عدد من الدراسات، منها تلك الخاصة بـ كلارا دلجادو بشأن طليطلة، حيث تقوم بتحليل الموضوعات الخاصة بالزخرفة النباتية التى ترجع فى أصولها إلى التوريقات ذات الأصول المرابطية والموحدية حتى عصر بدرو الأول، حيث هناك ميل إلى الطبيعية ذات المذاق القوطى. انظر:

cfr. C. Delgado Valero, El mudéjar, una constante en Toledo entre los siglos XII y XV, págs. 121-122; también consultar B. Martínez Caviró. Mudéjar Ttoledano. Palacios y Conventos; sí como las obras clásicas de B. Pavón Maldonado, Arte Toledano: islámico y mudéjar, El Arte Hispano-Musulmán en su decoración floral; y El Arte Hispano-Musulmán en su decoración geométrica.

(١٦) يمكن أن نطلع على خلاصة لتلك الموضوعات، والتأثيرات، والتطورات التى عاشتها الزخارف الجصية المدجنة من خلال بحث لـ أ. فرنانديث بويرتاس " زخرفة الجص المدجن " .

(١٧) تولى بدرو لابابو تحليل بعض المنقولات (الأثاث) ، ومن بينها بعض المنابر المصنوعة من الجص فى منطقة قشتالة وليون، وذكر العديد من الأمثلة الهامة، وله مؤلف فى هذا المقام بعنوان " الفنون التطبيقية " ص ٢٥٠-٢٥٤ . كما تناول فى دراسة أخرى منطقة قشتالة وليون، وهنا نشير إلى أهمية الاطلاع على بحث له بعنوان " الزخارف الجصية المدجنة فى قشتالة القديمة وليون " ص ٣٩٩-٤٤٠ .

Sobre esgrafiados. cfr., I. Gárate Rojas, op. cit., páginas 159-169. (١٨)

Cfr. M. C. Fraga González, Aspectos de la Arquitectura Mudéjar en Canar- (١٩) ias, pág. 75

P. J. Lavado Paradinas, Materiales técnicas artísticas y sistemas de traba- (٢٠) jo: El Yeso, pág. 440.

Cfr. G. Borrás Gualís op. cit., págs. 208-220. Aquí analiza los distintos mo- (٢١) tivos con un buen número de ejemplos. La cita sobre color esta en la pág. 220.

Cfr. C. Delgado, El Mudéjar Toledano y área de influencia, págs. 113-114. (٢٢)

(٢٣) Cfr. P. Mogollón CanoCortés, El Mudéjar en Fxtremadura, pág. 76.

(٢٤) Cfr. AA.VV., Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico, pág. 237.

(٢٥) L. San Nicolás, Arte y uso de Architectura, fol. 89 v.

(٢٦) Cfr. Ph. Araguas, Architecture de brique et architecture mudéjar, págs. 173-200.

(٢٧) Cfr. B. Pavón Maldonado, Hacia un tratado de arquitectura de ladrillo árabe y mudéjar; págs. 329-360.

(٢٨) D. Angulo Íñiguez, Arquitectura Mudéjar Sevillana, pág. 134.

(٢٩) B. Pavón Maldonado, op. cit., pág. 338. Sobre el aparejo toledano y sus distintas tipologías, cfr. E. Domínguez Perela, Materiales y técnicas en el mudéjar toledano: Estructuras murales aparentes de la arquitectura religiosa, págs. 491 -503.

(٣٠) B. Pavón Maldonado, op. cit., págs. 336-337. Piensa que un posible origen de las bóvedas de ladrillo estaría en los hipocausis de los baños romanos.

(٣١) J. Gómez Martínez, Ante lapidem lignum fuit. Algo más que bóvedas de crucería. pág. 37.

(٣٢) Seguimos la sistematización de motivos realizada por el profesor Borrás. cfr. G. Borrás Gualís. Arte Mudéjar Aragonés. vol. I, págs. 175-195.

(٣٣) Ihídem págs. 185-192.

(٣٤) فيما يتعلق بطليطلة نجد أن ماريا كونثيثيون أباد كاسترو قامت بتصنيف الموضوعات الزخرفية، وكذلك أعدت إطارا أو منحت من خلاله وجود هذه الموضوعات فى كنائس أسقفية طليطلية، وعنوان بحثها " العمارة المدجنة الدينية فى أسقفية طليطلة " ص ٢٣٣-٢٤٤ .

(٣٥) M. C. Fraga González, A rquitectura Mudéjar en la Baja Andalucia, pág. 130.

(٣٦) Cfr. G. Borrás Gualis, op. cit., pág. 142.

(٣٧) AA.VV.. Historia del Arte de Gastilla y León. Arte Mudéjar pág . 42.

(٣٨) Cfr. P. Mogollón Cano-Cortés, Mudéjar en Extremadura, págs. 72-73.

(٣٩) Cfr. D. Angulo Áníguez. op. cit., pág. 53.

(٤٠) Sobre el funcionamiento del horno yi la instalación de las piezas en el interior, cfr. M. I. Álvaro Zamora. Gerámica Aragonesa I, págs. 56-57.

(٤١) Cfr. B. Martínez Caviró, Gerámica Hispanomusulmana. Andalusí y Mudéjar, pág. 274.

(٤٢) ومن أجل الحصول على اللون الذهبى ذى البريق يتم اللجوء إلى استخدام خلطة مكونة من كبريتات النحاس والفضة (وأحيانا ما يكون الخليط من كبريتات النحاس فقط)، والمغرّة (فوق أكسيد الحديد) و cenabrio (اللون القرمزى) (بكبريتات الزئبق). وعند تسخين تلك الخلطة سوف يتبخر الزئبق ويختلط الكبريت بباقى المعادن (كبريتات النحاس والفضة والحديد) ، وبعد طحن المادة المستخلصة يتم عجنها بالخلّ، ثم تطبق على المسطحات بواسطة ريشة. ب. مارتنيث كابيرو " البلاطة الذهبية-La Loza do-rado ص ٤٣ .

Cfr. B. Martinez Caviró. La Loza Dorada, pág. 46. (٤٣)

44. Cfr. B. Martínez Caviró Cerámica Hispanomusulmana. Andalusí y Mu- (٤٤) déjar. Es el mejor estudio de conjunto sobre cerámica de estos Periodos.

Cfr. L. Torres Balbás, Arte Almohade. Arte Nazari Arte Mudéjar pag. 363. (٤٥)

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Materiales, técnicas artísticas y sistema de traba- (٤٦) jo: La cerármica Mudéjar, pág. 623.

(٤٧) شاعت اللفظة البلنسية (لغة إقليم بلنسية) Socarrat بمعنى محروق أو ما أعيد إحراقه، لتضم تلك البلاطات بلونها؛ ذلك أن الطريقة تتمثل فى وضع العناصر الزخرفية باستخدام المنجنيز أو أكسيد الحديد وتغطية البلاطات وهى طريّة.

(٤٨) نفس المصدر ص ١٢٧-٢١٩ .

(٤٩) نفس المصدر ص ٢٠٨-٢٠٩ .

(٥٠) نفس المصدر ص ٢٠١ .

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, La cerámica de Teruel. (٥١)

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, cerámica Aragonesa, I, páginas 126-135. (٥٢)

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, La Cerámica de Muel. Su etapa mudéjar, Págs.(٥٣) 121-129 y Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Cerámica Aragonesa, I, págs. 136-183.

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Cerámica Aragonesa, I, páginas 79-87. (٥٤)

B. Martinez Caviró. op. cit., pág. 257. Sobre Sevilla un trabajo fundamental(٥٥) es A. Pleguezue1o Hernández, Azulijo Sevillano.

(٥٦) تم فى إشبيلية تنفيذ كسوة باستخدام قطع مقولبة ثم تزجيجها بعد ذلك. ويبدو أن التقنية ترجع بجذورها إلى مدينة جيان، حيث نجد تطبيق ذلك فى صالة الأسِرّة بحمام قمارش بقصر الحمراء بغرناطة، وهى عمل إشبيلى يرجع إلى القرن السادس عشر (...) .

(٥٧) أطلق على هذه التقنية الإيطالية تقنية المسطحات المستوية أو " بيسان "(نسبة إلى من أدخلها). فالفراغ المراد زخرفته يتكون من بلاطات تم تجفيفها مسبقا تحت أشعة الشمس، وبعد ذلك يطبع الرسم فوقها، ويلوّن، ويتم حرقها حرقا أوليا. وبعد تثبيت الألوان يتم تغطيتها بالورنيش، وتعاد للفرن. ومن المعروف أن مراحل الإعداد الطويلة تتطلب المهارة الفنية، وخاصة لدى الفنان الذى صمم الرسم وطبقه على

الطين. وهنا نجد أن المنتج غالي الثمن وفريدٌ من نوعه " انظر أ. موراليس: " فرانثيسكو نيكولوسو بيساتو"
ص ٢١، ويمكن أن نجد لنفس التقنية اسما آخر هو " paleta de gran fuego .

(٥٨) B. Martinez Caviró. op. cit., pág. 314.

(٥٩) A. Pacios Lozano. Bibliografia de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991. Este trabajo se completaría con addendas hasta 1995 aparecidas en "Sharq al-Anda1us", pags. 613-630 y AA.VV., Mudéjar Iberoamericano Del Islam al Nuevo Mundo, págs. 293-302, con la colaboración de Rodrigo Gutiérrez Vinuales en la correspondiente a América.

(٦٠) E. Nuere. La Carpintería de lo Blanco. Lectura dibujada del primer manus-crito de Diego López de Arenas; y La Carpintería de Lazo. Lectura dibujada del ma-nuscrito de Fray Andrés de San Miguel.

(٦١) E. Nuere. La Carpintería en Espana y América a través de los Tratados, págs. 173-187.

(٦٢) Cfr. J. Lirola Delgado, El poder naval de al-Ándalus en la época del Califa-to Omeya, pág. 292 y M. Lombard, Arsenaux et bois de marine dons la Mediterranéc musulman. VIIXI siècle, págs. 53-106.

(٦٣) M. Lombard, L 'Islam dans sa première grandeur, pág. 192.

(٦٤) Cfr. E. Nuere, La carpintería Hispano-Musulmana págs. 77-82.

(٦٥) Ibídem, pag. 81.

(٦٦) Ibn Jaldún, Al-Muqaddima, pág. 726.

(٦٧) Ibídem.

(٦٨) M. A. Toajas Roger, Breve Compendio de La carpintería de lo blanco y Tratado de Alarifes, págs. 29-30.

(٦٩) J. Weiss, Techos Coloniales Cubanos, pág. 8.

(٧٠) AA.VV., Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo, pág. 367. Véase también la nomenclatura popularizada en la misma linea por Balbina Martínez Caviró en A. Bonet Correa (coord.), Historia de Las Artes Aplicadas e in-dustriales en Espano, págs. 247-270.

(٧١) L. Torres Balbás, El mas antiguo alfarje conservado en España, pág. 348.

(٧٢) M. Gomez-Motreno, Primera y Segunda parte de las reglas de carpinteria hecho por Diego Lopez de Arenas en este año de IVDCVIII, pág. 43.

(٧٣) A. Prieto Vives, La carpintería hispanomusulmana, pág. 301.

(٧٤) B. Martínez Caviró, carpintería mudéjar toledana, pág. 227.

(٧٥) Sobre López de Arenas, cfr. M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. Carpintero, Alarifr y Tratadista en Sevilla del siglo XVII.

(٧٦) M. Gómez-Moreno, op. cit., págs. 13-14.

(٧٧) E. Nuere, Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerias, págs. 372-427.

(٧٨) El ataperfiles es un cartabón cuyo ángulo menor es la mitad del ángulo obtuso mayor del cartabón "n" del quo toma el nombre.

(٧٩) AA.VV., Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo, págs. 366-370.

(٨٠) Ibídem, pág. 368.

(٨١) Ibídem.

(٨٢) Ibídem.

(٨٣) M. A. Toajas Roger, Breve Compendio de la carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes, pàg. 26. La explicación de este tema en Diego López de Arenas la encontramos en el capítulo 10 de su Compendio. Es interesante señalar quo en una nota situada en la misma página María Ágeles Toajas nos dice que el cartabón más frecuente utilizado como de armadura es e1 de 5 (angulo de 36.o), independientemente del lazo elegido. introduciendo pequeñas alteraciones en la realización de la lacería que se adaptaría consiguientemente y que no serían perceptibles por la retina de alguien no formado en la materia.

(٨٤) E. Báez Macías, Obras de fray Andrés de San Miguel. pág. 173.

(٨٥) M. A. Toajas Roger, op. cit., pág. 169, nota 184.

(٨٦) نفس المصدر ص ١٧٥ – حاشية رقم ١٩٣، ومن أبرز الأمثلة على هذا النظام ما نجده فى المثلثات الكروية لمقصورة الكهنة فى سانتا كلارا دى توردسيّاس.

(٨٧) Cfr. M. I. Álvaro Zamora.. La Techumbre de Castro (Huesca), págs. 227-240.

(٨٨) Cfr. B. Rubio Torrero, Notas sobre las Techumbres mudéjares turolenses, págs. 535-546.

(٨٩) Cfr. M. T. Pérez Higuera. Arquitectura mudéjar en Cstilla y León, pag. 88.



الفصل الرابع

الأشكال الحَضَرية Urbanas والأنماط المعمارية

٤-١ : المدينة المدجنة:

لقد هيأت مراحل الغزو ومعها اللوائح المدجنة (ابتداءً من استيلاء ألفونسو السادس على طليطلة عام ١٠٨٦م) {٤٧٨ هـ/١٠٨٥م } وجود واقع تاريخى غير مسبوق ، وهو قيام حكومات مسيحية بغزو مدن إسلامية تتسم - فى اتساعها وتطور العمارة فيها - بإنها أرفع بكثير من الإمكانيات الحَضَرية فى شمال شبه الجزيرة. ويضاف إلى العنصر السابق عنصر آخر وهو وجود سكان مسلمين أسهموا بشكل مستمر فى قيام المدينة بأداء وظائفها رغم أنهم أصبحوا يعيشون بعد ذلك - كما سنرى لاحقا - فى حارات خاصة بهم morería . ولقد ترك المسلمون المناطق الحضرية إما طوعا؛ لخوفهم من الأوضاع الجديدة، وإما قَسْرا، اللهم إلا القلة التى بقيت.

وتتطور هذه المدن فى إطار منظور التفاهم الذى نطلق عليه مسمى المدجن؛ من حيث إنه يتأتى عنه نوع من التوفيق بين الوظائف المختلفة، والمعايشة، والتتابع الزمنى الذى لا يخضع - أساسا - لملامح مدينة مسيحية ، وبالتالى تبتعد هذه العناصر عن قواعد التعايش السائدة فى المدينة الإسلامية.

ولقد حدّد مانويل مونيرو باييخو M. M. Vallijo بوضوح الظروف المحيطة بظهور الفن المدجن فى المدن التى برز فيها وهى:

- أن المدينة رغم إنها فى الأصل والتركيب البنيوى مسيحية، فإن بها عينات مهمة من العناصر المعمارية المدجنة .

- أن تكون مركزا مسيحيا أصيلا، لكنها ضمت أقليات تقيم فى أحياء لها سماتها الخاصة: مثل حارة اليهود وحارة المورو، وهى حارات تتسم بإنها تعكس الوضع الخاص لسكانها وكذا صغر المساحة التى يعيشون بها .

- أن تكون مدينة ذات أصول إسلامية تم الاستيلاء عليها على يد المسيحيين الذين أفادوا من البنية الحضرية الموروثة والمبانى القائمة [١] .

ومن خلال هذا المنظور سوف نجد عددا كبيرا من المدن أصبح لها خصائص تخضع لأسباب تتعلق بجذورها؛ (لنتذكر ما تأسس من مبانٍ رومانية لازالت مرئية وراء التخطيط الإسلامى، مثل: سرقسطة، وماردة Mérida ..) ، أو لأسباب طبوغرافية (المدن الواقعة على الحدود حول الحصون الكائنة فى بعض المناطق الجبلية، مثل مدينة بنى رزين { مدينة السهلة } Albarracín) [٢] ، أو لأسباب وظيفية (مثل الموانى الملاحية: مدينة المرية). وعلينا أن نفهم الدور الذى عليها أن تلعبه فى إطار المملكة التى تنضم إليها. وبالفعل نجد بعض المدن الثانوية الأهمية وقد تحولت لتلعب دورا غير متوقع (ألكالا دى إيناريس A. de Henares كمركز تجارى ومقر مؤقت لأساقفة طليطلة. وكذلك الأمر بالنسبة لسرقسطة كعاصمة لملكة أرغن Aragon). بينما أخذت بعض المدن الأخرى تفقدها التى كانت لها فى الماضى (والحالة الأكثر تعبيرا نجدها فى قرطبة، تحولت من كونها عاصمة الخلافة إلى مركز لإحدى ممالك الطوائف، وإلى مدينة من مدن المحافظات أخذت تتضاءل فى دورها طوال القرون الوسطى لصالح مدينة إشبيلية التى أصبحت تلعب دورا هاما فى الرحلات إلى جزر الهند الغربية) .

أما فى ما يتعلق بالجوانب الخاصة التى سنقوم من خلالها بتحليل المدينة المدجنة، فإنها - من أحد الجوانب - عبارة عن السكان الموزعين على ثلاث مجموعات رئيسية: المسيحيين، واليهود، والمسلمين. مع تحديد المناطق التى وفدوا منها، وخاصة فيما يتعلق بالمسيحيين؛ حيث تظهر من بينهم مجموعات صغيرة مثل تلك القادمة من شمال جبال البرانس، وجماعات المستعربين. ومن جانب آخر هناك توزيع هؤلاء السكان فى المنطقة العمرانية. أضف إلى ما سبق أننا سوف نتحدث عن المهام الوظيفية وعناصر القوة التى لها انعكاساتها على النسيج العمرانى[٣] .

- **السور:**

يلاحظ أن أغلب المدن كانت لها أسوار – خلال الفترة المتأخرة من العصور الوسطى – وترجع أسباب ذلك إلى طول الحدود بين الممالك المسيحية والأندلس، أو أن ذلك يرجع أيضا إلى عمليات الوحدة والانفصال التى كانت تحدث فى كلا المعسكرين الكبيرين (قشتالة وليون، وأرجن) أضف إليها الحروب الأهلية. وعلى هذا فإن عمليات تجديد وبناء الأسوار ترتبط بالتاريخ الخاص بكل مدينة وبدورها التاريخى. ومن المؤكد أن وضع المدينة فى منطقة الحدود سوف يكون دوما أحد العناصر التى نضعها فى الاعتبار ، إلا أن تغير الحدود أدى إلى أن تفقد بعض المدن المحصنة جيدا أهميتها، وبالتالى يقل الاهتمام بالحفاظ على الأسوار، وتنشأ هناك مشاكل تتعلق بصيانتها حتى تستعيد تلك الأسوار وظيفتها إلى جوار وظائف أخرى ليست حربية فى المقام الأول.

السور إذن هو – بغض النظر عن وظائفه الحربية الممكنة – "... تعبير ملموس عن استقلال البلدية، والحد الفاصل لمناطق مختلفة فى نظر القانون "(٤) . وتتحدد ملامح هذه الفكرة بشكل أكبر عندما تنفصل المدينة عن مناطق يدور حولها نزاع، أو أن يسود السلام فى بقعة معينة. وبهذا فإن السور يقوم بوظيفة الرقابة على السلع والأفراد، ويساعد على تحصيل الضرائب.

وفيما يتعلق بحالة مدينة إشبيلية، فقد تحدث عنها كويانتس دى تيران **Collantes de Teran** قائلا: إنه ".. ابتداءً من القرن الرابع عشر تحولت هذه الوظيفة الأولية والأساسية إلى الدرجة الثانية فى الأهمية عندما طرح أمر ضرورة الحفاظ على السور، والسبب هو أن السلطات الإسلامية لم تتوفر لديها القوة لتصبح عنصر تهديد المدينة . وهناك سببان آخران يتعلقان بحالة إشبيلية فيما يتعلق بصيانة السور، أحدهما: ذو طابع عام والآخر : ذو طابع خاص. فالأول: ذو طبيعة قضائية واقتصادية، وهذا ما نجده فى كافة التجمعات السكانية، أى أن السور يحدد النقطة الفاصلة بين المدينة والريف، ويستخدم كعنصر أساسى يتعلق بحدود المزايا التى يتمتع بها سكان الحاضرة.. أما السبب الخاص بإشبيلية – فيما يتعلق بصيانة سورها والحفاظ عليه –: فهو فقدانه

لوظيفته الأولية المتمثلة فى أنه كان الوسيلة الوحيدة التى يملكها الإشبيليون لحماية أنفسهم من الفيضانات السنوية لنهر الوادى الكبير والحيلولة دون إغراقها للمدينة-(٥).

ولقد كانت هناك أسباب دفاعية - فى بداية الأمر - هى التى أدت إلى بناء السور، بالإضافة إلى أسباب أخرى ذات طابع جمالى. غير أن تقنيات البناء المنقولة عن تقنيات معمارية أخرى هى التى سوف نعتمد عليها فى التحليل من منظور الفن المدجن ، كما إنها خطوات تقنية منفذة لها صلة بعنصر السرعة، والأمان، والمواد المتوفرة فى المنطقة المحيطة ، أكثر من صلتها بخيارات جمالية محددة. كما أن هناك بعض التفاصيل الزخرفية التى سوف تدفعنا لتناول بعض الجوانب الفنية، وعلينا أن نتوقع أداءها لبعض الوظائف بغض النظر عن الوظيفة الدفاعية ، ومن هنا نعثر على بعض الأبراج أو البوابات ذات الأهمية .

وإذا ما سرنا على هذه الفكرة فليس من المستغرب أن نجد فى منطقة تيرًا دى كامبوس T. de Campos أماكن مسوّرة واستخدام الطوب المصنوع من التراب المدقوق {الطابية} Tapial فى البناء (وهى مادة مستخدمة أيضا فى بناء كنائس المدينة)، ومع ذلك فإن الأمر الهام بالنسبة لإقليم قشتالة - ليون هو الاستخدام الشائع لنظام aparejo الذى يعتبر أحد ملامح العمارة الطليطلية (عبارة عن صناديق من الدبش تحيط بها مداميك من الآجر)، وهذا يمكن أن يكون دليلا على وجود المعلمين الذين أتوا من تلك الجهة، ويساعد على القول بأن جزءا هاما من الأنظمة الدفاعية الإسلامية (الاستحكامات، والأبراج البرانية، والأبواب) كان موجودا فى المدن التى تَمَّ الاستيلاء عليها، وبالتالى تم نقله وتقليده بعناية.

ونضيف إلى كل ما سبق تفاصيل أخرى مثل العقود الحدوية، والطنف، والأفاريز المسننة والتى تتركز أساسا فى الواجهات ،هذا كله يضفى الطابع المدجن على مناطق محددة فى هذه الإنشاءات . وهناك بعض المنشآت التى بنيت باستخدام الآجر مثل بوابة سانتياجو فى بالديراس Valderas (ليون)، أو من خلال استخدام النظام الطليطلى الذى نجده فى بوابة سان استبان S. Esteban ببرغش (به عقد حدوى، ودهليز مكون من ستة عقود، بها أفاريز مسننة أو النواصى). ولقد تولت ماريا تيريسا

بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera دراسة الأطلال الكائنة فى إقليم قشتالة وليون. وتقول فى دراستها: " لم تكد تتبقى أطلال فى كل من أريبالو Arevalo ، وكوكا Coca ، وكويّار Cuéllar ، وأولميدو Olmedo ، اللهم إلا بعض البوابات التى تكرر النمط المدجن المتمثل فى عقود مشيدة بالآجر (عقود حدوية أو مدببة) فى منطقة التربيع (الإطار)، وأحيانا ما نجد فيها - هذه المنطقة - إفريز مسنن فى النواصى . ومن أمثلة ذلك " عقد السجن " فى بلدة أريبالو Arevalo ، والذى رُمم ترميما يزيد عن الحد المطلوب، وكذلك بوابة سان ميجل فى ألميدو. أما فى كوكا فهناك بوابة ذات عقد مبنى من الآجر، داخل عقد آخر مدبب ، ببطنيته ستة إطارات { أى فى المنحنى الداخلى للعقد arquivolta } ، وفراغ فى الجزء العلوى، وهو نموذج يشبه ذلك الذى فى سان استبان ببرغش، وكذلك بعض أجزاء من السور المبنى من الدبش والآجر ويمتد حتى الحصن. أما فى كويّار فإننا نعثر على القصبة التى لها أربع بوابات لم يتبق منها إلا اثنتان: بوابة سان مارتين، وبوابة سان أندرس، وبعض شعارات أسرة ألبوركيركى Alburquerque ، أما الأطلال الأخرى الموجودة فهى السور المحيط بالمدينة حيث لم يتبق منها الا بوابتان: بوابة سان باسيليو ، وبوابة سان بدرو، وشعارات تتعلق بمجلس البلدية "(٦) .

وتعتبر بلدة مادريجال دى لاس ألتاس تورّس Madrigal de las Altas Torres حالة خاصة؛ نظرا لاتساع رقعتها بالإضافة إلى الشكل المستدير، الأمر الذى يجعلها تشبه بعض الأنماط المثالية لمدن مثل بغداد (٧) ، رغم البعد المكانى وصعوبة وجود صلة بينهما، كما أن البلدة بها أربع بوابات، كل واحدة منها متجهة نحو واحدة من الجهات الأربع، وعلى ذلك فإن المدن الموجهة نحوها تلك البوابات هى: أريبالو، وكانتالا بيدرا Cantala Piedra ، وبيناراندا، ومدينة Medina ، وهى مدن أكثر محلية بالمقارنة بمدينة المنصور. ولقد تم بناء المدينة عام ١٣٠٢م، والسبب هو أننا نعرف أنه خلال هذا العام أصدر ألفونسو الرابع أوامره بهدم السور؛ ذلك أنه تم دون أخذ موافقة مجلس بلدية مدينة أريبالو التى كانت تتبعها مادريجال بصفتها قرية (٨) .

وبدلا من المعالجة المدجنة لبوابة سور من الأسوار، نجد التدخل فى بناء بوابة الشمس Puerta del Sol فى طليطلة. ولقد كانت خلال العصر الإسلامى أهم طريق لدخول المدينة من عند ربض شاقرة Saqra ، وكان يطلق عليها بوابة معاوية ،

كما كانت تشكل نظاما دفاعيا معقدا، من خلال ارتباطها - عبر سورين - ببرج الرّيفة أو الريفا (وهو المعروف اليوم باسم بوابة ألاركونس Alarcones ، ونظرا لأهمية هذه المنطقة فإن الأسقف السيد/ بدرو تينوريو P. Tenorio (١٣٧٥ - ١٣٧٩م) أمر عند إعادة بنائها بالسير على الأنماط القرطبية، المتمثلة فى استخدام الكتل الحجرية فى عقد الحدوية المدبب وكذلك فى منطقة الانتقال[٩] . أما بالنسبة للجزء العلوى فيستخدم الآجر، مع الأخذ فى الاعتبار البعد الزخرفى المركب، والمعروف من خلال المذابح الطليطلية حيث نجد العقود الحدوية وذات الفصوص المتعددة والمتقاطعة، الأمر الذى يبرهن على وجود عناصر زخرفية تقوم بدورها بغض النظر عن جدوى الفراغ، كما أنه مماثل لخيار جمالى معين. كما حدث أمر مشابه فى بعض الأبراج بمدينة أريبالو، والتى كانت فى الأصل أبراجا دفاعية، ثم تحولت بعد ذلك إلى أبراج كنائس. إذن نجد أن العناصر الزخرفية لها صلاحية مزدوجة، كما نلاحظ ذلك فى الأبراج المسماة " الجديدة nueva "، وكذلك فى شطرنجيات Ajedreces فى كنيسة سان مارتين [١٠] .

كما أن الحاجة إلى التحصين كانت العنصر الهام فى الدول الإسلامية منذ أن انفرط عقد الخلافة، وفى هذا المقام نجد أن خبرة المجموعات المسيحية فى شمال شبه الجزيرة كانت أعلى نظرا للحاجات الدفاعية التى كان عليها أن تفى بها حتى هذه اللحظة، وفى الوقت ذاته نجد أن ملوك الطوائف أخذوا يقيمون التحصينات الهامة، وهى التى تعتمد على الأفكار والحلول التى ابتكرتها المجموعات المسيحية لهذا الغرض. وهنا نجد نصا هاما ضمن حوليات عبد الله ملك غرناطة (الزيرى)؛ إذ كان عليه أن يقاوم وجود ألفونسو السادس فى وادى غرناطة، وذلك بإقامة حصن بليّوس Belillos غير أنه عندما تركت القوات المسيحية هذا الحصن، واحتلته بعد ذلك الميليشيات الزيرية نجد الملك يشير إلى أن رجاله قاموا بالسيطرة على الحصن، وانتقل تحت سيطرته بكل ما فيه من دفاعات ومنشآت لم تصب بسوء . ومن هنا تمكن الملك من دراسة التحسينات التى يجب إدخالها على النظام الدفاعى فى قصبة غرناطة. [١١] أى أن التراث الدفاعى الإسلامى يعترف فى هذا التاريخ (القرن الحادى عشر) بتفوق المسيحيين .

ومع هذا ظهرت مجموعة من العناصر الدفاعية خلال عصر الموحدين، التى أسهمت بعد ذلك فى تطوّر العمارة الحربية الإسلامية، والتى سوف تنتقل إلى الأقاليم

المسيحية. ونذكر من بين تلك العناصر: الأبواب، والأبراج البرّانية. ولقد بلغت العمارة الحربية أقصى ازدهار لها فى إسبانيا الإسلامية خلال العصر الناصرى؛ وذلك لمجابهة المطاردة المستمرة التى كانت تقوم بها قشتالة، وظهور المدفعية (ولو أن هذا العنصر كان ضئيلا فى البداية)، وهذا ما حدا بتقوية الأسوار وإنشاء استحكامين أو ثلاثة [١٢].

• مراكز السلطة :

إن تحول مدينة إسلامية إلى مدينة مسيحية ، أو تحديد ملامح منطقة حضرية جديدة يعنى فى المقام الأول إنشاء عناصر مرئية تمثل السلطة التى تولت الحكم. ولقد أضحى ذلك جليا فى إقامة الكاتدرائية أو الكنيسة الكبرى وإحلالها محل المسجد الجامع فى المدينة، وهنا نجد عدم الالتزام بمعاهدة الاستسلام مثلما حدث فى مدينة طليطلة. أضف إلى ما سبق الاتجاه إلى إقامة مجموعة من الكنائس الصغيرة Parro-quias لتحل محل مساجد الأحياء وهنا نجد أمامنا شبكة فوق شبكة، ذات طبيعة أيديولوجية للسيطرة على السكان [١٣] . ولقد احتفظ المدجنون ببعض المساجد وأقاموا بعضها الآخر، لكنهم كانوا يسيرون فى اختيار المكان للسلطة الجديدة.

وفى الوقت نفسه نجد أن قصور الحكام السابقين تنتقل إلى الجدد الذين عادة ما نراهم وهم يشعرون بالمفاجأة للثراء والرفاهية التى عليها القصور، ولم يدخلوا فيها إلا الحد الأدنى من التعديلات؛ لتتواءم مع طبيعة حياتهم، واتخذ الحكام الجدد مواقف وأصدروا بروتوكولات شديدة القرب من النظام الإسلامى.

نعم علينا أن نشير إلى أنه لم تحدث عمليات تحول كبرى – خلال العصور الوسطى – فى هذه المدن، وما علينا إلا أن ننتظر حلول عصر النهضة حتى يحدث ذلك. لكن يجب أن نشير أيضا إلى أن التدخلات العنيفة من أجل التغيير جاءت على يد السلطة الجديدة سواء كانت السلطة المدنية أم الدينية، وفى هذا المقام نجد أن بناء كاتدرائيات – مثل كاتدرائية إشبيلية – يعنى إحداث تأثير عمرانى غير مسبوق فى المدينة الموروثة، ورغم أن الكاتدرائية سوف تحلّ محل المسجد الجامع السابق فإن المبنى الذى أقيم وأبعاده العمرانية تجاوزا مخطط المسجد الموحدى القديم.

وفى هذا الإطار علينا أن نقوم بتحليل القصور أيضا، رغم إنها كانت أقل شأنا بكثير بالمقارنة بالمثال السابق؛ ذلك أنه تمت مواءمتها على الوضع الجديد، وأصبحت الحدائق المحيطة بالمبنى مكانا مختارا لإقامة مبانٍ جديدة، غير أن هذا لم يكن يعنى إحداث خلل فى المفهوم العمرانى للمدينة بشكل عام. وترتبط هذه التغيرات العمرانية الناجمة عن الخطوات المشار إليها بالداخل الخاصة بالمنشآت الجديدة، وظروف التموين، والخدمات . وفى بعض البقع العمرانية مثل طليطلة نجد أن المنطقة التى كانت مقر حكومة الطوائف وهى الحزام تناقصت وتوزعت – على يد الملوك – بين الجماعات الدينية والحربية.

وفى هذا الإطار نفسه علينا القول بأن إقامة الجماعات الدينية التى تتأقلم عادة على مبانٍ مقامة سلفا سوف يؤثر على المناطق المجاورة (المنازل والشوارع)، حتى تتحول إلى مناطق عمرانية غير منتظمة، وأحيانا ما يعتريها الخلل؛ حيث تتعرض لعمليات تعديل مستمر حتى تتحول إلى فراغات موحدة ذات مساحات بعيدة عن الأنماط المعهودة فى هذه المدينة (١٤) .

• الرقعة العمرانية: شبكة الطرق والميادين:

عندما نقوم بتحليل الرقعة العمرانية للمدن المدجنة التابعة للأندلس فإننا بذلك نكرر كل ما نعرفه عن العمران الإسلامى ابتداءً بأبحاث الأستاذ الجليل/ تورس بالباس **T. Balbás** وانتهاء بما خلص إليه الباحثون على منابر المؤتمرات، أو من خلال الأبحاث المشتركة. ومع ذلك أريد الإشارة إلى فكرة أساسية أحيانا ما أفتقدها فى أعمال ودراسات تتحدث عن الفوضى ووجود شوارع لا قرار لها. وهنا نجد أنه بجرة قلم قد قُضِى على تخطيط المدينة الإسلامية، لكن المخطط يرتبط بوظيفة اجتماعية، وأن الشوارع لها مستوياتها، حيث نجد الرئيسية فى تلك التى لها بوابات ، وتفتح على الأسواق والمراكز الدينية (رغم أنها غير مستقيمة)، كما أن الشوارع المتفرعة عنها ترتبط بالغرض المراد منها وبتعداد السكان. وظلت هذه المواصفات الرئيسية ، التى ترتبط بمنطق معين، سائدة فى المدن التى تم الاستيلاء عليها، ومع هذا حدثت بعض

التدخلات التى أخذت فى الزيادة كلما اقتربنا من نهاية العصور الوسطى، وخاصة خلال القرن السادس عشر. وكان الاتجاه الغالب آنذاك هو العناية وتحديد ملامح شبكة الشوارع الرئيسية، عن طريق هدم بعض المنشآت التى تعوق الاتصال والعمل على إنشاء ميادين عامة.

وهذه الميادين (التى نرى مثيلا لها فى المخطط الإسلامى هو عبارة عن اتساع عرض المنطقة الكائنة فى تقاطعات الشوارع، أو من خلال إيجاد مساحات خالية عند مداخل المدينة) كانت لها طبيعة تجارية، وبمرور الزمن ارتبطت بها فكرة المساحة الخالية بإقامة الاحتفالات. كما تم الحفاظ على ذلك فى حارات المسلمين وهذا ما نراه فى قلعة أيوب Calatayud حيث يظهر مسمى " ميدان المورو " Plaza de la Moreria وميدان المورو الجديد. كما نراه فى الرقعة العمرانية الريفية التابعة لإقليم أرغن مثل بلدة المونسيد دى لا سيرا Almonacid de la S ، وجوتور Gotor أو تيرّير [١٥] .

ومن بين الميادين التى كانت تبنى فى ذلك الحين نجد تلك المحيطة بالكنائس الصغيرة، إذا ما وضعنا فى الاعتبار إنها تحتل المساحة القديمة للمساجد، كما أن الميادين أحيانا ما تكون نتيجة وجود الصحن ، وانضمام ذلك إلى النظام الخاص بشبكة الطرق .

ومع هذا فإن الصعوبات الناجمة عن وجود رقعة عمرانية موروثة، والتى تقف عقبة أمام إنشاء الميادين - وخاصة الميدان الكبير - (لا نستطيع أن نستخدم هنا حتى الآن مصطلح Plaza Mayor الميدان الأكبر) أدت فى بعض الأحيان إلى نقل المهام الوظيفية العمرانية خارج الرقعة، والعمل على البحث عن مساحة من السهل تعميرها وبحيث تكون مساحتها كافية للغرض المطلوب . ولقد تم ذلك فى طليطلة بشكل استثنائى ضمن الإطار المسوّر. فسوق الدواب Zocodovar قد خضع لمجموعة من القواعد التنظيمية ابتداءً من عام ١٣٣٥م، وبذلك أمكن خلال قرن من الزمان بناء فراغ يقوم على دعائم فى المنطقة المحيطة (البوائك) .

وقد حدث نفس هذا الأمر فى قرطبة، فميدان بوترو Potro يرجع إلى بداية القرن الرابع عشر، غير أنه لمّا لم يكن مركزيا كما كان ضيق المساحة لم يعد إلا مجرد سوق

به بعض المحلات التى تتّجر فى المواشى والغلال . إلا أن المكان الذى تطور وأصبح الميدان الأكبر هو كوريديرا Corredera ، وكان يذكر خلال القرن الثالث عشر على أنه المكان المخصص لسباق الخيل، كما كان خلال القرن الرابع عشر مكانا لفض المنازعات، وفى الخامس عشر كان يقام به السوق بشكل أسبوعى، وفى السادس عشر أصبح مكانا للاحتفالات والمبارزات، وفى الوقت ذاته تزامن مع ذلك بناء البوائك (١٦) .

وربما كانت سرقسطة خير مكان يعبر عن الفكرة الوظيفية للميدان. ويرجع هذا إلى اتساع الفراغ الأصلى الذى يرجع إلى العصر الرومانى. وهنا نجد أن التدخل يتم على المكان القديم الذى تحده كنيسة لا سيو Seo ، ودار العبادة التى ستتحول بعد ذلك إلى بازليكا عذراء البيلار B. Pilar ، وبعد ذلك تم بناء المنازل التابعة للبلدية ، وفى عام ١٤٥٠م بنى مقر الحكم المحلى لأرغن Aragon ، ورغم أن المكان ظل مستخدما فى عمليات التبادل التجارى فإن الطبيعة التأسيسية أصبحت هى الغالبة.

أما إشبيلية فقد اتخذت لنفسها ميدانا كبيرا هو ميدان سان فرانثيسكو S. Francisco ، حيث كان الميدان الرئيسى كما أشار إلى ذلك كويّانتس دى تيران "C. de Teran" ، ومن هنا كان مكانا لتبادل الكثير من السلع بالإضافة إلى احتوائه على مقر العدل Cuadra de la J. ، وتتأكد أهمية المكان خلال القرن التالى (القرن السادس عشر) من خلال بناء المنازل الأسقفية " Casas Capitulares (١٧) .

ومن المعروف أن غرناطة هى آخر معقل إسلامى فى شبه جزيرة أيبيريا، وسوف تتعرض لنفس ما حدث للمدن السابقة من خلال محاولة إنشاء ميدان أكبر Plaza M إلى جوار بوابة الرملة (بيبارامبلا) Bibarrambla ، حيث أقيمت شرفات تابعة للهيئات التى نقلت مقارها إليه بمناسبة الاحتفالات التى تقام ، لأنها كانت تمارس نشاطها الفعلى من مبانٍ أخرى.

ولما كانت مدينة ترويل {تروال } Teruel مدينة حديثة العهد فقد تأسس بها الميدان الأكبر Plaza Mayor منذ البداية رغم أنه كان غير منتظم الأبعاد بالمرة. ومع هذا كان تعقد به عمليات البيع والشراء وتجرى فيه بعض الاحتفالات، لكن لم يبن حوله – وهذا هو المهم – أى من مقار السلطات العامة أو الكنسية للمدينة . ولقد كان الميدان الصغير

الذى تطل عليه الكاتدرائية المكان المخصص لاجتماعات المجالس، الأمر الذى جعله مركزا مدنيا يحتل المكانة الأولى.

ولقد كانت التوجهات الخاصة بشبكة الطرق فى هذه المرحلة المتعلقة بوضع ملامح للشوارع الرئيسية هى العمل على إنشاء شارع رئيسى، (يطلق عليه الشارع الأكبر Mayor أو الملكى real) ، يربط بين الرقع المحيطة (سواء كان الإطار الخارجى أو بعض الوحدات العمرانية الأخرى)، وعلى أن يكون المركز هو الكنيسة الصغيرة به . أما باقى الشوارع فأسماؤها تخضع للوظيفة التى تؤديها فى الرقعة العمرانية، وكثيرا ما نتمكن من معرفة هذه المهامٍ من خلال أسماء الشوارع . وعلى ذلك نجد بعض الشوارع تحمل أسماء بعض السكان الذين لهم منازلهم بها (مثل الدوق ، وشارع مالدونادو ، وشارع ابن شرشل، وشارع خوان بونثى ، وشارع العمدة) أو إلى بعض المهن : شارع المراكبية، وصناع الفضة "... Plateros,Barqueros ، أو بها بعض المبانى العامة (مثل شارع حلقة السمك Pescaderia ، أو شارع المجزر Carniceria، أو شارع السجن أو شارع الحمام) أو بعض الشوارع التى تحمل أسماء قديسين (سان إبيوليتو أو سانتا أنا)، أو أسماء تشير إلى سمات خاصة بها (شارع البئر Pozo، أو شارع أبراج الحمام ..) (١٨) .

أما فيما يتعلق بالدروب والشوارع المسدودة فقد تمخض عن ذلك نوع من الخصوصية . وقد زادت هذه الظاهرة فى التقسيمات؛ حيث نجد أن القاطن الجديد يشغل مساحة أوسع بالمقارنة بسابقية ، ويتم هذا من خلال ضم عدة مساكن إلى بعضها، وبالتالى إغلاق هذه الدروب العامة وتحولها إلى خاصة . وأحيانا ما نجدها فى مراكز، حيث تتوزع عدة مساكن بين الجيران الذين يستأجرونها . وهنا فى هذه الفترة تظهر مصطلحات مثل : Corrales ، أو Barreras { بمعنى الأحواش أو الساحات ، أو الحظار} (١٩) ، ومن نتائج هذا الاستيلاء ظهور مشاكل عامة وكذلك بين الجيران، مما أسفرت عن نزاعات وتدخل من جانب البلديات ، ولقد سجلت إشبيلية حالات من هذا النوع طوال القرن السادس عشر (٢٠) . أما فى حالة حارة اليهود الكائنة فى بالمادى مايوركا P.de Mayorca فقد ذكر عام ١٣٩١م "شوارع مسدودة" carraronos

qui non transit لها أسماء مثل بوخاس Bojach ، إسترتش دوران Struach Duran، وموسى بيحانين Behanin . وكذلك شوارع أخرى ليس لها أسماء محددة (٢١) .

وتعتبر ترويل { تروال } حالة فريدة؛ ذلك إنها مدينة حديثة التأسيس. فلقد خضع مخطط الشوارع لطبيعة أطرافها نظرا لعدم انتظامها دبوغرافيا، وللتصميم الذى عليه السور . أما المركز فهو الميدان الأكبر أو السوق (هو اليوم ميدان Torico)، ومنه يبدأ الشارعان الرئيسيان اللذان يربطانه بكل من بوابة سرقسطة (تسمى اليوم توثال Tozal وبوابة نهر الوادى الكبير (اليوم: سلبادور El Salvador) . ويرتبط مخطط الشوارع بالكنائس الصغيرة، لكن يغلب عليها تعامدها على بعضها البعض، ما عدا الشوارع المحيطة بسان بدرو فهى تتسم بانحدارها، وبالتالى تبدو وكإنها دائرية تقطعها شوارع أخرى أصغر منها، ومتعامدة عليها كما إنها متوائمة على المنحنيات المنحدرة. ويترتب على هذه البدائل المزدوجة غيبة مخطط عمرانى متكامل، إلا أن هناك فكرة واضحة منفذة وهى مراعاة جغرافية المكان، والإفادة منه إلى أقصى حد، وأداء الكنيسة الصغيرة لوظيفتها كوحدة عمرانية.

أما فيما يتعلق بالنوافذ ذات الأعمدة (المشربيات)، والرفارف البارزة فوق الشارع إلى غيرها فإن التشريع الخص بها - ولو أنه جاء متأخرا - (حيث بدأ خلال القرن الرابع عشر، ربما كانت بلنسية أولى الأماكن التى تطبقه) كان قاطعا بشأن هدمها، وكذلك أشار إلى ملاءمة أن تكون الواجهة خلف حدود الشارع قليلا لمزيد من التوسع عند إجراء أعمال جديدة. غير أن الواقع كان يسير فى اتجاه معاكس، لدرجة أنه يمكننا القول بوجود العديد من المبانى من هذا النوع المخالف للوائح خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، استنادا منا على تراخيص صادرة عن البلدية مقابل مبالغ مالية (عامة) يقدمها من يطلب الاستثناء. كما سجلت إشبيلية حالات قامت فيها البلدية بهدم بعض المنشآت التى تعوق المرور فى الشارع، مثل تلك العملية التى تعرض لها أحد عشر ساكنا فى شارع/ سيربس Sierpes عام ١٤٣٦م (٢٢) . وهذا تصرف مثالى خاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن هذه مدينة (إشبيلية) كانت مشهورة خلال العصور الوسطى بإنها المدينة الوحيدة ذات الشوارع الأكثر اتساعا فى قشتالة.

• الأحياء والأرياض :

تتكون الرقعة العمرانية لمدينة ما من بعض التجمعات التى تنشأ بناء على أسباب عديدة تبدأ بما هو أُسَرى وتنتهى عند ممارسة مهنة من المهن. ففى مراحل إعادة التوطين وتوزيع المناطق مُنحت الأراضى، ووُضِعت الشروط القانونية لسكناها، غير أنه لم يتم طرح أى نمط من أنماط التمييز. ومع هذا فعندما نقوم بتحليل أنثربولوجى للمدن نجد أن الصورة تذهب إلى ما هو أبعد من مجرد السيطرة العشوائية على المساكن.

إننا نريد القول بأنه مع مرور الأيام نشأت حركة فى الرقعة العمرانية، ترتب عليها ظهور أحياء متخصصة وكذلك أرباض. وتقع هذه الأخيرة خارج أسوار المدينة ، ويمكن أن تدخل بعد ذلك داخل أسوار أخرى، عندما يقتضى الوضع الديموجرافى والاقتصادى والعمرانى ذلك، وهذا ما حدث فى العديد من الحالات. وعند ذلك فإن السور الداخلى يصبح غير ذى جدوى، أو تكون وظيفته فصل المدينة عن الربض الجديد، أو استخدام المواد التى بنى بها وتشييد مبانٍ أخرى مكانه. كما لا يمكننا أن ننسى أن الوظيفة الدفاعية للسور تحتم أن يكون منفصلا من الداخل عن المبانى السكنية حتى يتمكن الجيش من السير والحركة بحرية.

والمفهوم العام للحىِّ هو أنه عبارة عن وحدات صغيرة تدخل فى الرقعة العمرانية، فأحيانا ما يكون شارعا يوحد بين القاطنين فيه من منظور معين، ومن بين تلك الأحياء كان شائعا استخدام تسمية تعكس جنور السكان (ففى قرطبة على سبيل المثال هناك حىّ الفرنجة الواقع فى دائرة سانتا ماريا . أو حى القشتاليين فى دائرة سان خوان) أو المهنة التى يمتهنونها.

والتعريف الإدارى للمدينة المدجنة (وهى الآن تحت سيطرة السلطات المسيحية) يقسّمها إلى كنائس ودوائر. وعادة ما يكون هناك توافق بين المصطلحين، غير أن ذلك لا يندرج على كل الحالات، فلقد كانت السلطات الكنسية تضع التقسيمات الكنسية وتديرها ، أما السلطات البلدية فتتولى التقسيم إلى وحدات أصغر، دوائر ، ويتم بناء على ذلك تعيين القضاة، ورؤساء الحرس، والكتبة، والعمد فى كل مدينة، وهذا ما نراه

فى العُرف (Fuero) الذى تم إقراره عام ١٢٤١م على عهد فرناندو الثالث بشأن قرطبة (٢٣) .

ويلح خوسيه مانويل أسكوبار J. J. Escobar على أن هناك فارقًا بين الحى والدائرة " فحدود الحى تختلف عن حدود الدائرة؛ ذلك إنها تتحدد بطبيعة المجموعات الإنسانية التى تقطنها، وتساعد الجذور الخاصة بالسكان (المناطق التى نزحوا منها)، وبعض الملامح الاجتماعية، والاقتصادية، والوظائف التى يمارسونها، وديانتهم، وأصولهم العرقية.. إلخ على تحديد الأحياء فى إطار الدوائر. ورغم أن الأحياء يمكن أن تنسب إلى عدة دوائر (نظرا لوضعها) فإن هذه الأخيرة بصفتها وحدات إدارية (سواء كانت مدنية أم دينية) تتجاوز الأحياء "(٢٤) .

أما فى حالة المدن المؤسسة حديثا مثل تلك التى تم إنشاؤها فى وادى نهر دويرة Duero ، فإننا نشهد تكوّن أحياء أو رقع عمرانية منعزلة قاصرة على مجموعات من السكان، يجمع بينهم أنهم قادمون من منطقة جغرافية معينة، ثم يختلطون مع الآخرين شيئا فشيئا. وقد أدت هذه البدايات إلى خلق رقعة عمرانية غير منتظمة ومتشابهة إلى حد كبير مع النظام الإسلامى. ومن بين تلك الرّقع السكانية نبرز تلك التى تخص السكان القادمين من شمال جبال البرانس، والذين يطلق عليهم عادة " الفرنجة " ولقد تم الحفاظ على هذه التسمية من خلال أسماء الشوارع أو المناطق. وانتهى الأمر الخاص بهذه الوحدات السكانية الصغيرة إلى اختلاطها وتجانسها، وذلك عندما يتم ضرب سور يضمها جميعا. ومع مرور الزمن نجد أن زيادة الكثافة السكانية تساعد على تداخل السكان وزيادة كثافة الرقعة.وفيما يتعلق بالمدن الإسلامية ، التى تنضم إليها العناصر العمرانية المسيحية ، المتمثلة فى القصبة، والمدينة، والربض ، فقد أخذت هى الأخرى تنمو بعد الاستيلاء عليها، ونشأت أرباض جديدة خارج الأسوار أدى إليها زيادة تعداد السكان أو قلة الكثافة السكانية، عندما تقوم الأسر أو الهيئات باحتلال رقعة عمرانية كبيرة ، وهذا ما نجده فى مدن مثل وشقة Huesca ، والسهلة Albar-racin { بنى رزين } ، وبورخا Borja ، وكاثيرس (قعديش) Cáceres ، ووادى الحجارة ، وأوكليس إقليش Uclés أو مدريد.

ولقد قامت ماريا إيزابيل فالكون بيريث M. I. Falcón Pérez (٢٥) بدراسة مدينة سرقسطة خلال القرن الخامس عشر، واتضح من الدراسة أن المدينة كانت لها بنية محددة حيث تنقسم إلى خمسة عشرة دائرة كنسية، بالإضافة إلى حارتى اليهود والمورو، حيث كانتا مستقلتين ولكل واحدة سورها الخاص بها. ويلاحظ أن مفهوم الوحدة الكنسية كانت له صفة مدنية وهذا ما رأيناه فى حالة قرطبة، وعلى ذلك فعندما أنشأ خوان الأول – عام ١٣٩١م – مجلس المدينة حدد بأن الأعضاء الذين يبلغ عددهم تسعًا وثلاثين يجب أن تختارهم الكنائس (بمعدل ثلاثة أعضاء لكل واحدة من التسع التى تعتبر كبيرة، وعضوين للصغرى منها). إلا أن هذه الازدواجية المدنية الدينية قد ضاعت معالمها مع تولى ألفونسو العظيم الحكم A. el Magnánimo ، حيث أصدر فتوى بأن يقوم اختيار الأعضاء عن طريق الاقتراع، وبذلك انتزع من الكنائس حق التعيين، ورغم ذلك فقد احتفظت بهذا الحق بالنسبة للوكلاء Procurador .

وهناك تنظيم عمرانى موروث من المدينة الإسلامية لم يتعرض إلا لقليل من التغيير ألا وهو " القيصرية "، وهو عبارة عن أسواق مغلقة تباع فيها المنتوجات الثمينة، وتشكل حيًا صغيرًا له بوابات خارجية تغلق ليلا. ولما كانت هناك أرباح طائلة تجنيها الدولة من وراء هذه الأسواق فقد ظلت على حالها بعد الغزو. وتطالعنا الكثير من المدن بأنباء هذه الأحياء مثل: وشقة، وسرقسطة، وطليطلة، وإشبيلية، وقلعة أيوب، وكذلك فى مدينة ترويل التى تأسست حديثا. ولا ننسى المدن الناصرية الثلاث وهى: غرناطة، ومالقة، والمرية. كل ذلك ساعد على استمرار النموذج العمرانى (٢٦) .

- **حارة المورو Morerías**

بدأت تظهر ابتداءً من القرن الثانى عشر، وجاء ذلك نتيجة غزو مناطق كان يسود فيها الإسلام، الأمر الذى تمخض عنه وجود جماعات سكانية هامة تساندها قوانين ملكية صادرة؛ نظرا لعدم القدرة على إعادة التوطين الفورى بسكان من الشمال.

ولقد ظل المدجنون الذين استمروا فى أرضهم بعد " الاسترداد " reconqiusta يمارسون أعمالهم المعهودة. ووصل الأمر بمملكة أرغن إلى أن ظل الإنتاج الزراعى مركزا فى عدة قرى صغيرة كان جميع سكان البعض منها من المسلمين، وبالتالى فإن القرية أو المدينة الصغيرة أضحت بمثابة حارة المورو (وحالة بلدة Gelsa هى أكبر تعبير عن ذلك ؛ إذ تم طرد كافة سكانها خلال القرن السابع عشر، ويمكن أن ينطبق نفس الشىء على مناطق أخرى مثل بلدة Hornachas ، أورناتوس فى إكستريمادورا، أو ريكوتى Ricote فى مرسية). كما حدث أمر مشابه لذلك في أودية بلنسية الغنية (٢٧) .

ورغم أن قشتالة كان بها عدد كبير من السكان الذين يمارسون مهنة الزراعة فقد كانت بها حارات للمورو خاصة فى الرقع السكانية الحضرية، حيث تمارس نشاطها التجارى والمهنى، بالإضافة إلى ممارسة الزراعة فى مساحات ضيقة مجاورة (٢٨) .

وعلى أية حال ورغم وجود لوائح تتعلق بالمدجنين فإن الاستيلاء على مدينة ما كان يعنى عملية إعادة التوطين، وهذا يتطلب إعادة تحديد ملامح الرقعة العمرانية، ونقل المسلمين الذين بقوا إلى أماكن أخرى عادة ما تكون على أطراف المدينة. وأحيانا أخرى نجدهم داخل أسوار المدينة ، كما بنيت فى حالات أخرى أحياء جديدة (مثلما هو الحال فى طرزانة Tarazana ، وبرخا فى إقليم أرغن) (٢٩) . ولم تتحول هذه الرّقع العمرانية فى بداية الأمر إلى حارات للمسلمين مغلقة عليهم، فقد أطلق الاسم عندما يكون هناك تجمع كبير للسكان المدجنين، إلا أنهم كانوا منخرطين فى الرقعة العمرانية للمدينة، وهنا يصبح المسجد علامة على وجودهم. وخلال القرن الخامس عشر ظهرت تعليمات ضمنية بفصل حارات المورو (قانون عام ١٤١٢م، وقانون مجلس طليطلة عام ١٤٨٠م)، ومع ذلك فإن الرّقع المخصصة لهذا الغرض كان لابد من إتمامها من خلال بناء مساجد جديدة؛ ذلك أن القديمة أصبحت خارج حدود الحارة، وأصبحت بعيدة عنها فى بعض الأحيان (٣٠) .

وبالنسبة لإشبيلية يجب أن نضع فى الاعتبار أن المسلمين قد تركوا المدينة بعد غزوها، ثم أخذوا يعودون إليها بشكل تدريجى ويتوزعون فى أرجائها (سواء كانوا من السكان القدامى، أو من الذين جاءوا من مناطق أخرى). وهناك دراسات تؤكد اليوم

أنه كانت هناك حارة للمورو خلال عام ١٤١٠م تقع بين سان بارتولوميه وسانتاماريا لابلانكا (أى حارة اليهود سابقا). ومع نهاية القرن الخامس عشر انتهى بهم المآل إلى Adarvejo ، حيث أدى صغر المكان إلى تقليل الأنوات (٣١). ومن المعروف أن هذه البقعة كانت أكثر البقع كثافة جنوب الأندلس، ووصل إجمالى المدفوع كضريبة "الصدور" إلى ٥٥٠ مرابطيًا عام ١٢٩٣م. ومع ذلك فالرقم ضئيل إذا ما قورن بما دفعه اليهود الإشبيليون فى العام المذكور (١١٥٣٣٣ مرابطيًا) (٣٢). ولقد كانت ظروف الغزو والمغادرة شبيهة فى قرطبة، وبذلك تضاءل عدد السكان المورو حتى تركز حول شارع/ المورو (مسمى منذ القرن الثالث عشر)، وحيث مسجدهم فى دائرة سان خوان (٣٣) .

أما بالنسبة لدروقة Daroca (٣٤) وقلعة أيوب (٣٥) فقد ظل المورو داخل الأسوار؛ ذلك أن الرقعة التى كانت مسوّرة اتسمت بالضخامة، لدرجة ظل معها وجود أماكن شاغرة، رغم زيادة تعداد السكان مع مرور السنوات والقرون، وفى قلعة أيوب احتفظ المورو بنفس الرقعة العمرانية التى كانت لهم قبل الغزو أما فى دروقة فقد استقر بهم المقام إلى جوار بوابة باخا Puerta Baja ، بحيث حدثت إعادة توزيع بشكل ضئيل (٣٦) ويلاحظ أن هذه التجمعات السكنية للمورو كانت ملاصقة للمنطقة التجارية أو أن المدجنين كانت لهم أملاكهم فى المناطق التجارية ، ففى دروقة – مثلا – نجدهم يملكون محلات وإلى جوارهم محلات للمسيحيين فى شارع مايور Mayor . وفى وشقة Huesca فإن المنطقة المجاورة كانت " ميدان القبلة " Plaza de la Alquibla ، ووصل الأمر إلى قيام المسيحيين بدفع مبالغ مالية حتى يتم تغيير الاسم إلى " سان لورنثو " (٣٧). ومن الناحية القانونية فقد كان من الممكن امتلاك مساحة فى المنطقة التجارية الواقعة خارج حدود حى المورو، وهذا ما تؤكده التراخيص الصادرة عن الملوك الكاثوليك لصالح المورو فى مدينة وادى الحجارة (١٤٨٥)، وفى بلد الوليد (١٥٠٠م) تخول لهم امتلاك المحلات، والبيع، والتعاقد، وممارسة مهنهم خارج حدود المنطقة السكنية التى يعيشون بها (٣٨) .

أما فى سرقسطة فقد تم إقصاؤهم خارج حدود المدينة بعد غزوها، فى الربض الذى لازال قائما حتى الآن ويعرف بحيّ الدباغين Curtidores . كما أن المساحة الأصلية قد تضاءلت نظرا لزيادة كثافة السكان المسيحيين وتضاؤل أعداد المدجنين، وقد جاء ذلك

لأسباب أخرى نذكر منها: الوباء الذى حلّ عامى ١٣٤٨-١٣٤٩م. وكان الحى بمثابة مدينة صغيرة لها مسجدها الجامع، وأسواقها، وقيصرياتها، ومجازرها [٣٩] .

أما حارة المورو فى المدن القشتالية مثل بلد الوليد، وأبيلا Avila ، وشيقوبية Segovia فقد كانت تقع فى ربض خارج الأسوار. ولقد كان هذا التجمع قائما فى أريبالو Arevalo وسط الحقول دون الارتباط بالمدينة (حتى القرن الرابع عشر) [٤٠]. وبالنسبة لمدينة بلنسية فقد قرر خايمى الأول أن تكون حارة المورو فى منطقة روتيروس Roteros الواقعة خارج الأسوار [٤١] ، وبعد ذلك جاء بدرو الرابع ليضمها عام ١٣٦٥م فى إطار سور عام.

غير أن وضع مرسية كان استثنائيًا [٤٢] ؛ ذلك أنه قد حدثت تحولات ضخمة فى الرقعة العمرانية خلال زمن قصير . ويلخص لنا مانويل مونتيرو M. Montero الوضع على هذا النحو: " كانت المدينة العربية تتكون من ثلاث رقع: من المنطقى أن تكون القصبة أولاها، وإلى الشمال نجد المدينة، والشمال نجد ربضين كبيرين مسوّرين أحدهما ، وهو ضخم جدا، هو حى Arrixaca ".

وفى التقسيم الأول - عام ١٢٤٣م - اتضح أنه غير عملى، فلقد أقام المسيحيون فى جزء من حى Arrixaca القليل السكان، وذلك ما أطلق عليه مجلس " مرسية الجديدة ". ولقد انقسمت المدينة بين المسلمين والمسيحيين، رغم أننا نجهل الكثير من الأصول التى تم اتباعها (...) لكن تغير الموقف مع تمرد المدجنين عام ١٢٦٤م والذى أخمده خايمى الأول Jaime I . وعلى أساس التقسيم الجديد فقد شُقّ طريق مستقيم وسط المدينة يبدأ من منطقة القصبة ـ المسجد حتى السور الخارجى لحى Arrixaca . وأطلق على الشارع الجديد اسم Trapería ، حيث أصبح يضم أكبر عدد من المتاجر . وبعد وقت قصير غير الملك ألفونسو العاشر وجهة النظر هذه ؛ إذ ترك القصبة ومدينة Medina للسكان الوافدين وأرسل بالمسلمين إلى حى Arrixaca ، وبدا ذلك حلا منطقيًا؛ ذلك أنه يترتب عليه إنشاء حارة للمورو منفصلة وخارج المدينة بالمقارنة بباقى الرقعة العمرانية " [٤٣] . وبعد ذلك تم شغل جزء من الحى المذكور بواسطة وافدين جدد

وتقلّص حجم حارة المورو . ووجد المدجنون أنفسهم فى نهاية المطاف مجبرون على الرحيل وبيع ممتلكاتهم .

أما بالنسبة لترويل { تروال } Teruel فإنها مدينة حديثة التأسيس . ففى عام ١٢٧٨م أمر بدرو الثالث Pedro III بإنشاء حارة للمورو خارج أسوار المدينة، إلا أن البلدية عارضت هذا الأمر، وقبلت بإقامتهم داخل الأسوار إلى جوار بوابة دروقة Daroca وكنيسة سان مارتين S. Martin . ويمكننا ربط هذه الواقعة ببعض التفاصيل العمرانية السابقة مثل إنشاء ربض شرق بوابة سرقسطة، وهو ربض غير ضرورى فى هذا المكان؛ نظرا لوجود فضاء فى الداخل إلا أنه كان مرتفع السعر " (٤٤) .

● **حارات اليهود : Juderías :-**

كان وجود اليهود فى شبه جزيرة أيبيريا أمرًا ملحوظًا فى العصر القديم ، ولقد أخذ هذا التواجد يكتسب قوة اجتماعية وسياسية ـ بالنسبة لموضوعنا ـ مع وصول المسلمين . فخلال عصر سيطرة الأندلس من خلال الحكومات المتعاقبة فى قرطبة نجد أن اليهود تمتعوا بمزايا وشغلوا أفضل المناصب فى توجيه دفة أمور الدولة، ثم ازداد هذا الدور قوة فى عصر ملوك الطوائف . وأبرز حالات ذلك ما نجده فى غرناطة أى الزيريين، حيث كانت الحكومة مكونة من عناصر من الطائفة العبرية . ولنا فى ابن نغريلا وابنه فى غرناطة خير مثال على ما نقول، إذ أُطلق على المدينة " غرناطة اليهود " (٤٥) .

وفيما يتعلق ببنية المدن الإسلامية نجد أن اليهود قد عاشوا بمعزل عن باقى السكان، وهذا أمر غير مستغرب إذا ما عرفنا أن المسلمين قد اعتادوا هم الآخرون على التجاور فيما بينهم ، انطلاقا من علاقات المهنة أو الموطن الأصلى . كما اتجه المستعربون إلى سكنى أحياء مستقلة ، ولم يكن هذا النظام عبارة عن تمييز بمعناه السلبى بل كان بغرض البحث عن مصالح معينة لبعض الجماعات . وعلى ذلك لم تكن تلك المناطق مغلقة، فقد كان هناك يهود يعيشون خارج أحيائهم ويمارسون أنشطة فى

أحياء أخرى. وبعد أن أقر المجمع الكنسى الذى عقد فى لتران Letrán عام ١١٧٩م ضرورة أن يعيش اليهود فى أحياء منفصلة " جيتو " ghettos فلم يكن ما هو على أرض الواقع إلا تأكيد لما قيل . وبالتالى فإن مصطلح "aljama" يشير إلى طائفة اليهود الذين يعيشون فى إطار الحارة[٤٦] .

ومن الأمثلة ذات الدلالة هو حارة اليهود فى ساهاجون Sahagún ، ولقد درس أفليو مارتينث ليبنا Evilio M. liébana أوضاعها مشيرا إلى إنها كانت تقع شمال السور: " .. إلى جوار بوابة كورنوديوس Cornudillos ، ويحدها من الغرب Tenerías ، ومن الشرق حارة المورو "[٤٧]. إلا أن حارة اليهود لم تكن رقعة عمرانية مغلقة بالكامل: " فلم تكن قطاعا عمرانيا يعيش فيه اليهود ولا أحد غيرهم ، فرغم النداءات والطلبات المتكررة من قبل المفوضين بأن يكون هناك فصل جسدى بين المسيحيين واليهود، وبالرغم من قرارات المجامع المسيحية مثل مجمع بلنسية Palencia (١٣٨٨م) الذى يمنع على المسيحيين الإقامة فى الأحياء اليهودية ، فقد كان فى ساها جون Sahagún مسيحيون يملكون منازل فى حارات اليهود، ويهود يملكون منازل فى أحياء المورو والتى كان للمسيحيين بها منازل أيضا. ورغم أنه يمكن القول بأن ملكية المنازل لا تعنى بالضرورة سكناها فلا شىء يحول دون افتراض قيام البعض بذلك"[٤٨] .

وأحيانا ما نجد هناك أكثر من حارة لليهود نظرا لزيادة تعداد السكان فى منطقة ما ، ففى طليطلة كانت حارة اليهود تقع فى الجزء الجنوبى الغربى داخل السور. وخلال القرن الثالث عشر نجد أحياء يهودية أخرى مثل ذلك المسمى بحى "حمام زيد" Ha-manzeyte ، وهو القريب من المكان الذى بنى فيه معبد الترانزيتو بعد ذلك [٤٩] .

هذا هو الموقف الذى وجد الملوك المسيحيون أنفسهم يواجهونه كلما تقدم زحف عملية " الاسترداد"، وأخذوا يستندون إلى خبراتهم فى اتخاذ القرار؛ ذلك أن اليهود كانوا يعيشون أيضا فى المدن التى كانوا يحكمونها. أضف إلى ما سبق فإن عملية إعادة التوطين أسهمت فى حصول اليهود على مزايا قانونية محددة حصل عليها المسلمون (المدجنون) أيضا ولكن بدرجة نسبية . وأخذت أعداد الحارات اليهودية فى

الازدياد خلال العصر الوسيط المتأخر، وخاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار ما كان عليه المرابطون والموحدون من تشدد.

لم تكن حارات اليهود تختلف - من الناحية الرسمية - عن الأحياء الأخرى فى مدن العصور الوسطى، فإذا ما كانت مسوّرة فقد كان بها بوابة أو أكثر (ففى مدينة سرقسطة كان هناك ثلاثة أبواب : اثنان صغيران Postigo ، وآخر مسدود [٥٠] ، حيث لم يكن من المستغرب وجود أسماء مثل بوابة اليهود، مع إمكانية فتحها وإغلاقها فى حالات الضرورة أو جعلها كنقاط للرقابة الاقتصادية. وبصفة عامة كان هناك شارع رئيسى يربط بين عدة أبواب، ويوصل إلى المعبد اليهودى بملحقاته (المكوى أو الغسل، والتلمود أو مدرسة الأطفال). كما كان هناك ميدان صغير أمام المعبد (كان يطلق عليه فى سرقسطة ميدان المعبد ، ز يث مش هيشلخلش). ولم يكن الميدان ذا طبيعة تجارية بل تتم فيه الاحتفالات ".. إذ هو شبه امتداد لدار العبادة، وامتداد طبيعى للطقوس التى تتحول إلى شكل الاحتفال بالتوراة Simh. Ah ha Torah ، حيث يتم إخراج الوثائق إلى الشارع وإجراء الاحتفال "[٥١] . وهناك بعض المبانى الأخرى ، مثل المجازر ، التى تقع فى أطراف الحى أو خارج المنطقة العمرانية وإلى جوار منطقة تجرى فيها المياه والوصول إليهم يتم عبر بوابة المجزر Puerta de la Carneceria وكذلك الحال بالنسبة للجبانة.

أما باقى شبكة الطرق فهى عبارة عن شوارع صغيرة تتغير أشكالها حسب كثافة السكان ، ووجود المحلات، والورش، والمساكن الخاصة. ولم يكن التوزيع عشوائيا فالتلمود يضع شروطا للتعايش فيما يتعلق بالأنشطة الاقتصادية:" لا يمكن لأحد أن يفتح مخبزا أو مصبغة تحت جرن الغير ، وكذلك الأمر بالنسبة للإصطبل .. ويحق لكل فرد الاعتراض على فتح محل فى صحن الجيران قائلا: لا يمكننى أن أنام بسبب الجلبة.." [٥٢] أما بالنسبة للمسميات فقد كانت شبيهة بما هو سائد فى باقى المدينة؛ إذ كانت ذات طبيعة وظيفية مثل " طريق بوابة مجزر اليهود ، و " شارع منازل سليمان برنابه " ، وشارع Zarradores (كلها فى سرقسطة) .

أما بالنسبة للبيوت من الداخل فقد كان شائعا وجود الكورّالات (الأحواش)، أو بمعنى آخر مساكن له صحن مشترك ومدخل واحد. وكان ذلك يحول دون وجود شوارع صغيرة ودروب، وهو الأمر الذى كان سائدا فى المناطق السكنية للمدن الإسلامية ، وساعد أيضا على المزيد من انتظام التجمعات السكانية واستمرارية الطرق فى أداء وظيفتها . وهذا ما نجده منصوصا عليه فى أحكام تقول: " الشارع بالنسبة للصحون هو بمثابة الصحن للمنازل " (٥٣) ، وإذا ما كان لنا أن نستعين ببعض الأمثلة نذكر أن حارة اليهود فى شيقوبية كان بها صحن لوبى كاتيرو L. Carretero وصحن جورجويّون Gorgollon (أطلق عليه : Don pedro قبل عام ١٣٩٢م) (٥٤) .

ولما كانت حارات اليهود متعرجة مثلما هو الحال فى الأحياء السكنية خلال العصور الوسطى فإنها تُنَظَّم عندما تقام حارة جديدة . وهذا ما حدث – مثلا – فى سرقسطة عندما تم بناء عدد من الشوارع الصغيرة الموازية خارج الإطار المسوّر للحى القديم، وبذلك يقع الفضاء الجديد فى قطاع كنيسة سان ميجل . إلا أن هذا المكان لم يكن قاصرا على اليهود بل كان به سكان مسيحيون. أضف إلى ماسبق أن سرقسطة كان بها فضاء غير معهود سلفا فى حارات اليهود، ويطلق عليه "حصن اليهود" ، حيث نجد هناك سجن اليهود، والمعبد الكبير، والمشفى، والمجزر (٥٥) .

وعلينا الإشارة إلى أن مدن الأندلس التى تقلصت أعداد اليهود أو اختفت منها خلال السنوات الأخيرة للحكم الإسلامى أخذت تُنْشأ فيها – بعد الغزو – معابد يهودية، وفى حالة إشبيلية نجد أن ثلاثة مساجد كائنة فى حى/ سانتا كروث (حارة اليهود سابقا) تحولت إلى معابد يهودية، وعاد اليهود ليسكنوا منازل الحى.

وفيما يتعلق بالسمة القاصرة على وظيفة حارات اليهود نجد إنها تتعلق باللوائح القانونية المطبقة على السكان. فلقد كان هؤلاء تابعين بشكل مباشر للملك، ويكادون يشكلون ملكا خاصا له، أو بمثابة الثروة الملكية ومن هنا كانت لهم مزايا خاصة تعترف بها القوانين Fueros التى يصدرها الملوك بشأن المدن " التى يتم استردادها ". ولقد لعب اليهود – وخاصة الطبقة الأرستقراطية والموسرة منهم – دورا هاما فى إدارة شئون الدولة ، ففى العديد من الحالات أسندت إليهم مهمة تنظيم المدن التى يتم غزوها،

وكذلك تحصيل الضرائب التى يتم الإعلان عنها من خلال مزاد، ويتولى أمر ذلك عائلات يهودية. وقد أدى ذلك إلى مزيد من الثراء والسلطة لبعض الشخصيات، الأمر الذى تولّدت عنه الأحقاد الاجتماعية قضت على المعايشة الذهبية التى سادت خلال القرن الثالث عشر والرابع عشر .

ولقد تم وضع التنظيم الإدارى لحارات اليهود خلال حكم ألفونسو العاشر ، وذلك بإنشاء وظيفة جديدة هى " الراب " rab ، بحيث تكون له سلطة على كافة الطوائف العبرية، ويتولى مراقبة الشئون القانونية وتحصيل الضرائب (٥٦) . كما يرأس اجتماعات مندوبى الحارات، والتى تنحصر مهمتها الرئيسية فى توزيع حصص الضرائب المستحقة على الحارات (٥٧) .

وكانت الحارات تخضع لقوانين ولوائح يقرها الملك. ونذكر هنا تلك الخاصة بمدينة تطيلة Tudela (لعام ١٣٠٥م) ، ونفترض إنها تشبه تلك التى تطبق على باقى الطوائف، اللهم إلا بعض الاختلافات الطفيفة. وكان الزعماء من أفراد الأسرة الكبيرة. ولا يمكن اختبار المقدمين والقضاة إلا بإذنهم. كما كان يتم تحصيل ضرائب خاصة لصيانة المنشآت العامة، وخاصة ما يتعلق بالمعبد وتربية أبناء الطائفة.

وتحولت سلطة الأسر الكبيرة إلى نوع من المجلس المغلق، ففى القانون الذى صدر عام ١٣٢٧ لتنظيم حارة اليهود فى برشلونة، والذى أقرّه الملك خايمى الثانى نجد النّص على إنشاء مجلس يتكون من ثلاثين رجلا يطلق عليه " مجلس الثلاثين " ويتولى هؤلاء الرجال التعيين فى بعض المناصب: السكرتارية (الأمناء)، والقضاة، والمثمنون الضريبيون، وأمناء الخزانات، والمشرفون على الصدقات أو الأعمال الخيرية، والمندوبون المكلفون بمهام محددة..إلخ. ولقد كان الأمناء بمثابة الجهاز التنفيذى للحارة غير أن المسائل الكبرى تتطلب قرار مجلس الثلاثين الذى يصدر بأغلبية الأصوات. ويتم اختيار أعضاء مجلس الثلاثين كل ثلاث سنوات، ويجتمع المجلس كلما دعا إليه الأمناء . ويتم اختيار هؤلاء (الأمناء) لفترات أقصر، ولقد كان هناك نظام تفصيلى موضوع لعمليات الانتخاب وإعادة الانتخاب ، وعموما فإنه لما كان الأمناء والقضاة هم الذين ينتخبون أعضاء مجلس الثلاثين، وهؤلاء بدورهم يتولون تعيين أولئك، نجد أن الحكم لم يكن

يخرج أبدا عن نطاق الأسر الكبيرة . ومع ذلك فإن العملية التنظيمية أصبحت أكثر إحكاما . ولقد اتخذت بعض الطوائف اليهودية الأخرى هذه اللوائح المعمول بها فى برشلونة، مثلما هو الحال فى وشقة وبلنسية - (٥٨) . وقد صدرت لوائح جديدة أقرها الملك بدرو الرابع، وكانت أكثر ديمقراطية فى باب انتخاب أعضاء مجلس الثلاثين، بحيث فتح الباب أمام الطبقات الفقيرة لتشكيل جزء من الإدارة (٥٩) .

وربما بدأت أزمة التعايش متواكبة مع " المجمع الرابع فى لتران Letrán (١٢١٥م) لأسباب إنسانية ثم السماح لهم بالبقاء فى الأراضى المسيحية ، وفى الوقت ذاته بدأت مرحلة التنصير. ورغم أن كلا من ملك قشتالة (فرنانو الثالث) وملك أرغن (خايمى الأول) وقد عارضا الإجراء، إلا أن روح مجمع لتران أخذت تدب شيئا فشيئا فى مجتمع جزيرة أيبيريا تصاحبها مصالح ليست ذات طبيعة دينية .

ومع انتهاء مراحل " الاسترداد" انتهت عمليات توزيع الأراضى، أخذت روح التبشير التى عليها كل من طائفة الدومنكان والفرنسيسكان تدب بقوة، وبدأت أرغن Aragón. وفى عام ١٣١٣م صدر عن مجمع للأساقفة عقد فى سامورة Zamora قرار يحرّم بناء معابد يهودية جديدة. وفى ١٣٠٦ م طُرِدَ اليهود من فرنسا ، وفى ١٣٢٠م ، وبدأ فى ذلك البلد المجاور ما يسمى " بالحملة الصليبية للرعاة " C. de los Pastores ضد مملكة غرناطة ، وأثارت الفتن التى وقعت فى أرغن ضد اليهود حتى تدخل الجيش الملكى وما انتهى إليه الحال من طردهم.

وفى ١٣٩١/٧/٤م وقع هجوم على حارة اليهود فى إشبيلية، وانتشرت الأحداث فى كافة أنحاء شبه جزيرة أيبيريا كإنها النار فى الهشيم. وإلى جانب الكوارث والموت والحرائق المدبّرة هناك عمليات التحول الجماعى الإجبارى لاعتناق النصرانية، وأدى ذلك إلى خلق موقف جديد تمثل فى " المسيحى الجديد" {الذى تم تنصيره} الذى مارست محاكم التفتيش أعمالها ضده، وأدى إلى النفور من اليهود الذين حاولوا الحيلولة دون أن يمس ذلك عقيدتهم. وانتهى الأمر عام ١٤٩٢م بقرار الملوك الكاثوليك بطرد اليهود، وامتد هذا القرار ليشمل إقليم نَبرَّة Navarra عام ١٤٩٨م.

٤-٢ : المسطحات المبنية :

- **المسطحات الدينية :**

- **مدخل :**

فيما يتعلق بمختلف أنواع المسطحات ذات الاستخدام الطقسى يجب أن ندرسها - فى نظرى - من حيث طبيعة علاقتها بالمجتمع الذى يستخدمها، ويتخذها فى كل فترة بناءً على حاجاته سواء تلك المتعلقة بتعداد السكان أو البعد الاجتماعى والطقسى. وهذا أمر واضح كما أن مؤرخى الفن قد برهنوا على أن كل أسلوب قد نشأت عنه مجموعة من الإمكانيات أو التنويعات أصبحت من سماته ، إلا أننى ألح هنا على أن البعد الجمالى ليس هو الذى يقف وراء تلك التنويعات ، بل هى الضرورات التى تشعر بها كل طائفة اجتماعية.

وانطلاقا من هذا المفهوم المستكن وراء تصنيف الأنماط يجب أن نشير - أولا - إلى التأثير الرومانى أو القوطى الواضحين، غير أنه لا يجب أن يذهب بنا إلى أى نوع من الحصرية، فالمشكلة يجب أن نطرحها على أساس علاقاتها بالثقافات الإسبانية المسيحية التى شكلت طوال العصور الوسطى نوعا من التطور المحدود فى شمال شبه الجزيرة ، وكذلك وجود فيه تبعية فى الأفق الأندلسى.

ونحن نعرف أنه خلال العصر القوطى كان يوجد فى شبه جزيرة أيبيريا مجموعة من الطقوس التى تمارس، وتمثلت فى رموز مثل سان ليوناردو **S. Leonardo** أو سان إيسيدورو **S. Isidoro** . وهذه الطقوس أخذت تشكل الأساس فيما نطلق عليه الطقوس الخاصة بالمستعربين. والأولى أن نطلق عليها الطقوس الإسبانية **L. hispana** ، أو الطقوس الإسبانية القوطية، وقد تم إقرارها بالكامل فى الاجتماع الرابع لمجمع طليطلة الذى عقد عام ١٦٣٣م [٦٠] .

والكنائس التى تم بناؤها لممارسة تلك الطقوس كان يوجد بها سلسلة من المسطحات المحددة: المذبح ، والكورس، ومنطقة المصلين. وكانت هذه الأخيرة مفصولة عن باقى المسطحات من خلال حواجز. كما كانت توجد تقسيمات أخرى فى الكورس (المقاصير، والمذابح الفرعية **diícono**) ، أما بالنسبة للمسطح المخصص للمصلين

فهنا اعتبار لاختلاف الجنس (الذكر والأنثى)، أو بالنسبة لدرجته فى الديانة الكاثوليكية (ذو الحقوق الكاملة والتائب أو طالب التعميد). وكان المذبح يوضع فى الصدر ولا يمكن لأحد دخوله إلا الراهب، وتكتمل دار العبادة بمسطحين آخرين ملحقين بالصدر وهما: مكان حفظ المقدسات Sacrístia (حيث يتم حفظ الأدوات المقدسة ويرتدى الرهبان ملابسهم)، وحجرة الصدقات donaria (حيث تحفظ الأضحيات). وأخيرا نجد مكان التعميد الذى عادة ما يكون ملحقا ببلاطة الكنيسة حيث نجد حوض التعميد، وقد أدى هذا التوزيع للمسطحات والفصل الجسدى باستخدام الحواجز إلى إيجاد طقوس غامضة لا يمكن لأحد الوصول إليها إلا كبار الدرجات، وهنا يتم تهميش المصلين الذين يشاركون مرات محدودة ويتحولّون إلى مجرد متفرجين. غير أن تطوّر هذه المسطحات لم يستمر بسبب الغزو الإسلامى لشبه جزيرة أيبيريا. أما فى الشمال فإن الممالك المسيحية واصلت تطوّرها الذى تتحكم فيه الموارد الاقتصادية والاجتماعية القليلة، وفى الجنوب تبدأ عملية تطور الكنيسة المستعربة، عندما ظل المسيحيون يعيشون تحت الحكم الإسلامى وأبقوا على طقوسهم، وتشريعاتهم، وعاداتهم مقابل دفع ضرائب محددة.

وفيما يتعلق بالمستوى الفنى لا يمكن أن ننسى الأساس وهو الثقافة الرومانية على الأراضى الأيبيرية، وقد وقع عليه التعديل وتم تمثله خلال العصر القوطى، ثم انخرط فى دائرة الثقافة الإسلامية فى الأندلس، وهيأ وجود سمات خاصة تحدد ملامح الفن الأندلسى hispano musulman . وقد حدث هذه الخلاصة بالمستعربين وبمسيحيى الشمال إلى الأخذ بمفردات أشكال وتقنيات معمارية، كقاسم مشترك ليس غريبا على ثقافتهم.

وفى بداية القرن الحادى عشر أخذت الطقوس الرومانية تفرض نفسها، وبدأ ذلك فى شبه الجزيرة الأيبيرية بإقليم قطالونيا Cataluna ، ففى عام ١٠٧٩م حضّ البابا جريجويو السابع ملوك قشتالة، وليون، وأرغن على القبول بهذه المركزية وهذا التوحيد. ولقد أشار إيسيدرو بانجو Isiidro Bango إلى هذا التغيير بقوله: " إلا أنه لم يقتصر فقط على تعديل الصلوات والقراءات، بل كان عبارة عن تحول راديكالى فى الطقوس. وهنا نجد أن مسطح دار العبادة يتطلب إجراء تعديلات، ورغم إنها كانت نفس التقسيمات السابقة إلا أن هناك بعض التفاصيل التى جاءت على يد الإصلاحات الجريجورية، وأخذت تطبق مع بداية القرن فى المناطق المختلفة فى قطالونيا" .

وإذا ما تطلب الأمر - فى البداية - مجرد تأهيل المبانى القديمة على الطقوس الجديدة فإن الرهبان التابعين لجماعة كلونى ورهبان سان أغسطين (الذين كانوا الأبطال الحقيقيين لتلك الإصلاحات الطقسية والرهبانية) استوربوا المفردات الفنية الخاصة بالمبانى التى كان يتم إنشاؤها فى مواطنهم، والتى كانت ترتبط فى تلك الآونة بالظواهر الأولى لما هو رومانى (٦١) .

وقد أدت الطقوس الجديدة إلى إزالة الحواجز القائمة، ووحدت المسطحات، وبقى المذبح الكبير بمثابة المحور الرئيسى بحيث يمكن رؤيته دون أية عوائق، وبذلك يتم القضاء على الطبيعة الغامضة التى كانت تلف الممارسة الطقسية السابقة. ولكن هذه الفكرة المتعلقة بتقسيم المسطح بين البلاطة والمصلى الكبير تعقدت فى دور العبادة الكبيرة الرهبانية والكاتدرائية؛ حيث تعددت المذابح حتى لا يتم إقامة القدّاس إلا مرة واحدة فى اليوم فى كل مذبح. وأسفرت الحلول المحلية عن وجود ثلاثة مذابح فى الصدر، وتوزعت مذابح أخرى على البلاطات ، لكنها كانت ملصقة دون معالجة خاصة من ناحية المسطح. ونشهد فى الكاتدرائيات الكبيرة إقامة رواق خلف قبو المذبح الرئيسى (دوارة - **girola**) ، أو منطقة تقاطع تساعد على زيادة المذابح، وهى طريقة سوف نراها مطبقة فى أشكال متعددة طوال الفترة الرومانية والقوطية.

ولقد كان الكورس أمرا ضروريا فى الكنائس الديرية **monásticas** ، أو تلك الأخرى الأعلى فى التدرج الكنسى، والذى كان فى البلاطة وأمام درجات مقصورة الكهنة. الأمر الذى أدى إلى الحفاظ على النظام الخاص بوجود البلاطات الثلاث حتى يتمكن المصلون من الاقتراب، من الجوانب، إلى المصلى الكبير (المذبح). ومنطقة الكورس المغلقة تماما كانت تترك المنطقة الكائنة أمام مقصورة الكهنة **presbiterio** خالية تماما، كما كانت ترتبط بالمقصورة من خلال الطريق المقدس التى تستخدم للطقوس الاحتفالية. وجرت محاولات القضاء على الصعوبات البصرية الخاصة بالكورس من خلال المنابر **púlpito** الواقعة فى الجزء الخلفى، وذلك حتى يصل الصوت أثناء القراءة إلى كافة المصلين، وكذلك من خلال المذبح الكائن خلف الكورس حيث تتم إقامة القداس.

ومع نهاية القرن الثانى عشر تم إدخال الطريقة الجديدة على يد الطبقة الأرستقراطية، والتى تمثلت فى الدفن فى الكنيسة وخاصة فى منطقة المصلى الكبير (المذبح)، ولقد عارض بعض رجال الكنيسة الأمر فى البداية إلا إنها فرضت نفسها فى نهاية المطاف. أضف إلى ذلك أن إقامة القبور قد أدت إلى التقليل من مجال الرؤية ابتداءً من البلاطات واتجاها نحو المذبح الكبير مما حدا برفع مستواه عن الأرض ، وكان هذا الخيار يتضمن احتمالية التقدم بطلبات للدفن، والتى أخذت تزود الكنائس بمصليات جانبية من الصعب مواءمتها مع النظام الرومانى؛ ذلك أن الحوائط امتدت لتحمل ثقل القباب ، ومع هذا كانت سهلة الحل مع النظام القوطى حيث كان الحائط لا يحمل أى ثقل، والحل هو بناء عدة دعائم (أكتاف) يقع عليها ضغط القباب. كما أن تعميم المصليات النّذريّة والجنائزية تحول إلى أساس للتطور المعمارى، فبيعها كان أحد مصادر الدخل الهامة لبناء الكنيسة. ويحدث أمر مشابه فى الكنائس المدجنة ذات الأسقف الخشبية، ذلك أنه عند إنشاء تحميل رأسى على الدعامات الأفقية soleras فإن المسطح يمكن اختراقه بسهولة، اللهم إلا عند وجود عقد عاتق يساعد على ظهور مصليات جنائزية هامة ليس من الضرورى أن تكون سابقة التخطيط، بل ويمكن أن تُنشأ حسب الحاجة، وبذلك تسهم فى إيجاد مسطحات مستقلة وذات تصاميم متنوعة، تتلاءم مع التوجهات الجمالية السائدة.

وفيما يتعلق بالشكل الخارجي لدور العبادة المذكورة فإنه كان شديد التفوق على المنازل المحيطة. كما أن الرقبة (القبة) Cimborrio – المقامة فوق منطقة التقاطع (لأغراض الإضاءة والتهوية) وكذلك فوق الأبراج بحيث تزيد من بهاء الواجهة – كانت تجعل الكنائس ذات قيمة جمالية قريبة من المفاهيم الحربية. ولقد تلاحقت الأحداث على مدى التاريخ (من رزايا، واضطرابات، وحروب أهلية) قام فيها البسطاء باستخدام الكنيسة كملجأ له قدرات دفاعية. ويمكن تحويل الأبراج العالية إلى نقاط للمراقبة، بالإضافة إلى عناصر أخرى وهى الشرّافات التى تُحدِّثنا بنفسها عن وظيفتها، فلم يكن كل شيء مجرد رمزية فى مدينة الله. وقد تحدث عن ذلك إيسدرو بانجو I. Bango مستندا إلى نصوص صدرت عن مجمع بلاسنثيا-Sinodo de Plasencia عام ١٤٩٩ . من الواضح أن الكنيسة تحولت إلى قلعة حيث يتم الدفاع عن

النفس من خلالها. ومن خلالها أيضا يبدأ الهجوم أو يتم الانتصار للحقوق. ومن هنا كان من الضرورى التوفر على السلاح والقوات فى داخل المبنى، وهذا ما تبرهن عليه قوائم الجرْد المتعلقة بالكاتدرائيات، وكذلك كان من الضرورى – طبقا لهذه النصوص – التحصّن والتقوية، أى إعطاء الصورة الفعلية لحامية عسكرية -(٦٢) .

وعندما تمكن ألفونسو السادس من الاستيلاء على مدينة طليطلة خلال القرن الحادى عشر {٤٧٨ هـ/١٠٨٥م } ـ والتى كان بها عدد هام من المستعربين لهم تنظيمهم الكنسى، ولهم قوتهم التى مكنتهم من البقاء فى المحيط الإسلامى – حينئذ اعتقد المستعربون أنه قد حانت اللحظة للاعتراف بهم، وسوف يمارسون إقامة الشعائر بحرية، ويتولون مسئولية الكنيسة الطليطلية بعد أن ظلت ثابتة على تدرجها طوال قرون طويلة من الحكم الإسلامى. ولكن لم تسر الأمور على هذا النحو إذ إن ألفونسو السادس كان قد وافق قبل ذلك بسنوات قليلة على قرارات مجمع برغش Concilio de Burgos (١٠٨٠م)، والتى تعنى تطبيق الطقوس الرومانية فى الأراضى التابعة له. أى أنه بعد الاستيلاء على طليطلة انتهى الأمر بالملك الذى كان متزوجا بامرأة إفرنجية بتعيين برناردو دى كلونى B. de Cluny أسقفا على رأس مجموعة من رجال الدين الفرنسيين، ومعهم جاء عدد من الوافدين الذين أصبح لهم حىّ خاص بهم فى طليطلة حى الفرنجة، و عُرْفٌ Fuero قاصر عليهم. واستمر المستعربون يمارسون طقوسهم فى الكنائس الست الصغيرة التى كانت تحت أيديهم. ولسنا نفهم السّر فى سماح ألفونسو السادس بذلك؛ ذلك أن هذا الحق لم يُعرف به فى العرف Fuero الخاص بالمستعربين والذى تم إقراره عام ١١٠١م. ونفترض أن الملك لم يشأ خسارة هذه الجماعة السكانية والضرورية لانتظام قيام المدينة بوظائفها، كما اعتبر أن الطقوس هى نوع من التراث المحلى، رغم ما كان يعنيه ذلك من الدخول فى مواجهة مع روما. وربما استند فيما فعل على حجة قانونية نجهلها؛ ذلك أنه قد ضاع النص الصادر عن مجمع برغش ومعه الأمور التى وعد ألفونسو السادس بالالتزام بها. أضف إلى ذلك أن المثقف السياسى قد تدهور فجأة مع ظهور المرابطين على الساحة (٦٣) .

وكان إدخال طقس جديد يعنى ضمنيا إنشاء مسطحات جديدة، إلا إنها كانت تدخل فى صدام مباشر مع الظروف الاقتصادية لكل جماعة من السكان، واصطدام

كذلك بالقيود الفنية وهى قيود تتعلق بالطقس الرومانى، والرومانى الحجرى. هذه المسطحات الجديدة يمكن تنفيذها باستخدام مواد محلية، وبأشكال تقليدية متلائمة مع المفاهيم الجديدة الخاصة بالمسطحات التى لن تعد رومانية الطابع مائة بالمائة، بل تواكب معها تراث إسبانى، ومعه تراث مستعرب، (وبذلك نجد أنفسنا أمام ما يسمى Koiné التى تعنى ثقافيا بدايات العصور الوسطى) وأندلسى.

أعتقد أننا يجب أن نأخذ فى الاعتبار كافة العناصر التى تعتبر إحدى المكونات الأساسية لتطوّر الفن المدجن، بغض النظر عن حركات هجرة المدجنين والمستعربين الذين أسهموا فى تكثيف المفاهيم، التى لم تكن إلا مجرد إجابة جمالية، تقدم بها مجتمع معين فى ظل ظروف جديدة هى الطقوس الرومانية، بحيث لا يمكن تجاهل المسطحات الضرورية لممارستها. وهذا لا يتناقض مع المنشآت الكبرى المستوردة سواء كانت رومانية أم قوطية ، كما أننى أقاوم اعتبار تلك الإجابة على إنها شعبية، بل إنها إجابة كاملة ترتبط بالمواد والتقنيات السائدة، ولا تشير إلى مشاكل أسلوبية بل تتعلق بالتكلفة، كما إنها متوائمة بالكامل مع الأشكال التى هى جزء منها، وتساعد على التواجد التدريجى لمخططات زخرفية قادمة من الشمال. كما أننا يمكن أن نشير إلى أن هذه الكنائس الرومانية، أو القوطية بها عناصر زخرفية، أو أفكار إنشائية مشتقة من مفردات القاموس المعمارى الإسبانى أو الأندلسى على وجه الدقة.

- **أنماط الكنائس :**

- **النموذج القشتالى – الليونى :**

من المعروف أن مخطط النموذج الأول يخرج من صلب الفن الرومانى، ويمتد عبر جغرافية المنطقة، سائرا فى طريق سانتياجو { شنت ياقب } Santiago ، وهو عبارة عن نمط بازليكى مكون من ثلاثة أروقة وثلاثة مصليات (مذابح) فى الصدر، وعادة ما لا تكون هناك منطقة تقاطع، ويتوافق عرض الأروقة مع عرض المذابح؛ حيث إن أوسطها أكبرها حسب قياس الرواق الرئيسى.

أما بالنسبة للجدران فيستخدم الحجر فى بنائها، وهى قطع حجرية موشورية يمكن أن تشطف حوافها فى الأركان، والبديل هو قوالب الآجر البارزة التى تأخذ شكل الحلية المعمارية المقعرة nacela . وذلك بدلا من التيجان وفوقها نجد عقودا نصف أسطوانية. أما بالنسبة للسقف المقبى (الجمالونى) فهو من الخشب فوق البلاطات (الأروقة) (طراز المسند والرباط) فى البلاطة الوسطى، والمعلق de colgadizo فى الجانبين، وهناك بعض الحالات الاستثنائية نجدها فى كنيسة كويّار Cuellar حيث تستخدم الأسقف نصف الأسطوانية Canón لتغطية البلاطات الجانبية الضيقة، بينما يستمر الخشب بالنسبة للبلاطة الوسطى.

ومن المهم الإشارة إلى أن الصدر يتكون من المنطقة المنحنية (المذابح) وتربيعة مستقيمة ، ومع مرور الزمن أخذ هذا العنصر يكتسب شخصية متفردة . وفى هذا المقام يتحدث مانويل بالديس " M. Valdés " : "يبدو من المنطقى التفكير فى أن التربيعة الخاصة بمقصورة الكهنة سوف تسهم فى زيادة مسطح إقامة الطقوس فى الكنيسة ، كما أنه ذو طبيعة ثانوية، وكأننا نشهد دعامة Contrafuerte تقوم بدور التخلص من قوة الضغط الثانوية للجزء المنحنى قبل أن يتصل بحائط الصدر. وفى الوقت الذى نجد فيه الوظيفة الثانية مستقرة، فإن الوظيفة الأولى يمكن أن تخضع لبعض التحوّل، وخاصة فى تلك الحالات التى تجرى فيها تعقيدات فى ممارسة الطقوس، مما يتطلب زيادة المساحة المخصصة للطقس وهذا بدوره يتطلب زيادة المسطح المستقيم الخطوط "-[٦٤] وأحيانا ما يتم إقامة الأبراج على تلك التربيعة، وهذا شائع فى المنطقة التابعة لبلدة ساهاجون Sahagun ، ويبرر مانويل بالديس M. Valdés هذا التصميم لأن سمك الجدار كبير فى هذه المنطقة من البناء، فهى جدار مهيأة سلفا لتحمل سقفا مقبيا، بالمقارنة بالأسقف الخشبية التى توجد فوق البلاطات (الأروقة). ومن هنا فإن " النظرية التى تشير إلى الطريقة المتبعة فى ساهاجون تقول بإنها تقوم على أسس الاقتصاد فى الوسائل، وهذا واضح فى الكنائس المدجنة "-[٦٥] .

هناك إمكانية أخرى ممثلة فى Lugareja de Arevalo، حيث نجد قبة ذات رقبة ، وهى نمط مختصر المساحة، ويقوم على مثلثات كروية، ونجدها فى كنائس بلاسكو نونيو Blasco nuno نونيو وفوينتس دى أنيو Fuentes de A بمحافظة أبيلا Avila [٦٦].

وعلينا هنا العودة إلى نموذج Lugareja ؛ وذلك أن المذابح الثلاثة شبه الدائرية تمتد فى الداخل حتى تأخذ شكل الحدوية "... وهو نموذج يمكن أن نعثر عليه فى الكنائس المستعربة والكنائس القطلانية – كنائس بلدة ترّاسا Tarrasa ، وترجع أصوله إلى بعض المبانى البازليكية السابقة على العصر المسيحى الإسبانى أو فى الشمال الإفريقى"(٦٧) .

وابتداءً من القرن الثالث عشر نجد أن نمط ذلك المخطط الذى نتحدث عنه يتعايش مع اختصاره إلى مجرد بلاطة واحدة. ويتم الحفاظ على ازدواجية الأسقف إذ هى من الخشب (جمالونية) فى البلاطة، ومن الآجر على شكل قبو فى المذبح. ويؤدى ذلك النظام إلى تقليص السمك فى جدران البلاطة. وبعد ذلك نجد أن هذا النمط من الكنيسة أخذ ينتشر ببطء فى مناطق غير كثيفة السكان؛ ذلك أنه بالقليل من النفقات يمكن بناء مكان لأداء الشعائر. ولقد احتفظ هذا النظام بالمذبح ذى العقود الزخرفية، والتربيعة المستقيمة tramo ، والبلاطة. كما أن تماثل الحوائط يساعد فى بعض الأحيان على استمرار الزخرفة، وهذا ما نجده فى كنيسة كريستو Cristo de las Ba-tallas de Toro .

وهناك نموذج هام آخر وهو ذلك الذى نجده فى تيراً دى كامبوس Tierrade Campos ، حيث يبرز الصدر المربع من الخارج (وأحيانا ما نجد ثلاثة مذابح) وشكل البلاطة والبرج المجاور. أما الجزء الرئيسى ، سواء كانت الكنيسة من بلاطة واحدة أو ثلاث بلاطات (أروقة) قائمة فى هذه الحالة على أعمدة ، فيوجد به مذبح كبير وبرج، ومن الداخل نرى أسقفا خشبية جميلة، ومن أمثلة ذلك ما نجده فى سان مارتين S. Martin ببلدة بيّار منتيرو دى كامبوس Villarmentero (بالنسيا) والتى تتكون من بلاطة واحدة، أو كنيسة سان فاكوندو S. Facundo فى ثسنيروس Cisneros) بالنسيا Palencia ، والقديسان خوستو وباستور فى كوينكا دى كامبوس (بلد الوليد) ، وهى كنيسة مكونة من ثلاثة أروقة.

كما أن الواجهات تعود فى أصولها إلى النمط الرومانى، والذى يتسم بالبساطة، وهى عبارة عن مجموعة من العقود الواحد داخل الآخر وهو ما يماثل البروز فى المنحنى الداخلى للعقد { ويعرف أيضا بطنية العقد } arquivolta المبنى من الحجارة ، كما يوجد حولها إفريز مسنن فى الجزء العلوى. إلا أن استخدام عقود من نمط مختلف وترتيب العناصر الزخرفية المنتشرة حول التربيع الذى يمتد حتى الطنف تشكل كلها إمكانيات وطرائق قابلة للتطور. ومن الأمثلة التى توضح لنا التوصل إلى أنماط بعيدة عن النماذج الرومانية ما نجده فى واجهة كنيسة أجيلار دى كامبوس Aguilar de Campos؛ حيث تتكون من أربعة عقوداً حدوية مدببة فيها– على المستوى الخارجى – تقليد للسنجات فى نمط تبادلى – غائر وبارز – باستخدام الآجر (وهذا ما يتكرر بدرجة بسيطة فى الواجهة الجانبية)، ونجد كذلك النموذج نفسه فى كنيسة سان خوان موخادوس S. J. de Mojados ، إلا أنه تم اختصاره إلى ثلاثة عقود . وكذلك يمكن استخدام العقود ذات الطنف فى الدّاخل مثلما هو الحال فى كنيسة فونتيبروس Fontiveros على سبيل المثال.

• النموذج الطليطلى:

إن تحليل النماذج الموجودة حول طليطلة يتطلب بعض الإيضاحات إذا ما أخذنا فى الاعتبار أنه كانت توجد هناك عدة دور للعبادة تابعة للمستعربين، وهى دور ترجع إلى أصول قوطية – من الناحية النظرية – ، وكان ذلك مرده إلى أن المسلمين منعوا إقامة كنائس جديدة ولكن يمكن تحديد القديمة. ولا نعرف إلا القليل عن تلك الكنائس إلا أن تحليل المسطحات الإسلامية التى أعيد استخدامها بعد الغزو، وكذلك تلك التى من المفترض إنها قائمة قبل ذلك (سانتا أيولاليا، وسان لوكاس، وسان سباستيان) يساعدنا على التعرف على بعض السّمات مثل استخدام عقد الحدوية فوق ثلاثة أعمدة أو أكتافًا، والجمع – فى البناء – بين الآجر والدبش بطريقة تشبه المبانى اللاحقة، ووجود صدور مستقيمة الخطوط (سان لوكاس) [٦٨]. ويجب أن نضع هذه العناصر

في الحسبان حتى نفهم تراكيبها، والتعديلات التى تجرى على المسطحات الواردة من الشمال.

وتلخص لنا ماريا تيرسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera نماذج المسطحات التى تجدها فى طليطلة ابتداءً من القرن الثالث عشر قائلة:" إن إدخال نموذج يقوم بشكل واضح على الفن المدجن القشتالى (كنيسة سانتياجو أرّابال S. Arrabal ، وكنيسة سانتا ليوكاديا) وإبداع مسطحات أخرى ذات طابع محلى، حيث يتم الحفاظ على النظام الخاص بالبوائك ويتخذ مذبحا واحدا يمتد فى البلاطة (كنيسة كريستو دى لابيجا C. de la Vega وكنيسة سان بيثنتى S. Vicente) ، أو أنه يدخل فى توليفة مع مخطط من ثلاثة مذابح، وتتحول الجانبية منها إلى صدور داخلية مستقيمة الخطوط testero recto مثلما هو الحال فى كنيسة سان بارتولوميه S. Bartolomé " (٦٩) .

أما النموذج المكون من ثلاثة أروقة (بلاطات) لها ثلاثة مذابح، والذى يرجع إلى أصول رومانية فقد استخدم بشكل ضئيل فى الدائرة الطليطلية (سانتا ليوكاديا بمدينة تاجه Tajo ، وسان كليمنتى ببلدة طلبيرة T. de la Reina) وأمكن تكملته بواسطة منطقة تقاطع crucero فى بعض المنشآت الهامة مثل كنيسة سانتياجو أرّابال، أو سانتا ماريا دى إيسكاس S. Ma de Illescas ، ومن الشائع أن البلاطات يتم تشييدها فى تاريخ لاحق وذلك بالإعلان سلفا عن الارتفاع ونمط السقف (فى منطقة التقاطع القوطية) مثلما هو الحال فى كنيسة سانتياجو أرّابال، وترتفع البلاطات على الأكتاف (ولقد استخدمت الأعمدة وأعيد استخدامها فى بعض الحالات)، وهى ذات مخطط متقاطع (على شكل صليب) متعدد الأنماط، وفوق الأكتاف نجد العقود الحدوية (سان رومان)، ونادرا ما تكون نصف دائرية (كنيسة بيثويلا Pezuela de las Torres بمدريد). أما غالبية هذه العقود فهى المدببة والتى أخذت فى الانتشار منذ بناء كنيسة سانتياجو أرّابال (١٢٥٠م) ، وهذا يعنى قبول النمط القوطى. ويحيط بتلك العقود طنف لتنتهى عند البراذع Salmer بل تمتد حتى الجزء السفلى للكتف. وعادة ما نجد فوق العقود سلسلة من الفراغات، وهى تقوم بدور الإضاءة إذا ما كانت البلاطات الجانبية أكثر انخفاضا من الوسطى، وعندما تكون البلاطات الثلاث على ارتفاع واحد فإن هذه الفراغات تقوم بدور التقليل من الأحمال والوصول إلى الارتفاع المطلوب. وهناك تنويعة

أخرى على هذا النموذج وهى عبارة عن ثلاث بلاطات، غير أن الجانبيّتين تنتهيان بصدور (حوائط) مستقيمة، ولا يتم إلا تنفيذ المذبح الرئيسى (كنيسة سان بارتولوميه).

أما دور العبادة ذات البلاطة الواحدة فهى الأكثر شيوعا؛ حيث صدرها شبه مستدير وتربيعة (قطاع) مستقيمة الخطوط وبلاطة. وبالنسبة لعلاقاتها الأسلوبية تُحدثنا عنها كونثبثيون أباد Concepcion Abad قائلة : " نرى دور العبادة ذات البلاطة الواحدة فى العمارة الخاصة بالعصور الوسطى بمعزل عن الأسلوب المعمارى الذى كان الأساس وراء كل منها، ولهذا فإن تاريخها يتسم بعدم الدقة ، والامتداد "(٧٠) ، وتمثل النماذج الكبرى فى ذلك خير مثال وهى كنيسة كريستو دى لابيجا وكنيسة سان بيثنتى.

أما بالنسبة للمذابح شبه المستديرة أو تلك التى لها سواتر تجعلها تقترب من شبه الاستدارة فلقد حلت محلها المذابح المضلعة والمصحوبة بدعامات Contrafuertes ، الأمر الذى يجعلنا قريبين من الماليات القوطية. وأخذ البديل الجديد الذى ليس له تمثيل كبير فى طليطلة (سان ميجل وسان بدرو فى بريهويجا Brihuega، وسانتافى S. Fe فى طليطلة، وسانت كلارا فى وادى الحجارة) فى الانتشار ابتداءً من منتصف القرن الثالث عشر، وبذلك " يبدأ معه تكوّن الأسلوب القوطى فى طليطلة والذى يبرز من خلال الكاتدرائية ، بالإضافة إلى عدد غير قليل من الكنائس الصغيرة الموزعة على كافة الأراضى التابعة للأسقفية "(٧١) ، أما تعميمه فيبدأ اعتبارا من القرن الخامس عشر.

وبالنسبة للواجهات، إننا نجد فى طليطلة بدائل تقربها من نماذج مشتقة بشكل مباشر من العصر الأندلسى. وبذلك نرى محاولة تقليد الملاحق التابعة لواجهات مسجد قرطبة الجامع من خلال واجهات كنيسة سانتياجو أرّابال أو كنيسة سانتا ليوكاديا، حيث نرى عقود الحدوية الداخلة فى حضن عقود مفصصة، ونجد أكتافا جانبية تنتهى بكوابيل لحمل رفرف (ذى أصل موحدى)، وسلسلة من الفراغات المسدودة المزدوجة أو المتقاطعة. أما واجهة سانتا ماريا لا مايور S. Ma la Mayor بوادى الحجارة فهى ترتبط أكثر بنماذج ناصرية، وبالتحديد ببوابة النبيذ Puera del Vino فى قصر الحمراء بغرناطة .

- **المناطق الجنوبية لنهر تاجه Tajo :**

* إقليم الأندلس وإقليم إكستريمادورا :

تعتبر عملية غزو وادى النهر الكبير Guadalquivir خلال منتصف القرن الثالث عشر، والتوغل الذى تبع ذلك فى إقليم إكستريمادورا نقطة البداية لواحد من أكثر فصول الفن المدجن ثراء. كما أن وجود مبانٍ هامة ترجع إلى الحكم الإسلامى لم تضطر الغزاة إلى استثمار أموال كثيرة فى إنشاء مبانٍ جديدة بل تهيئة ما هو قائم منها للأغراض الجديدة، ومن هنا فإن الأعمال الإنشائية الأولى تمثلت فى مشروعات قوطية لها طابعها المحلى، واتخذت من الكنائس القرطبية أو كنيسة القديسة أنا S. Ana بإشبيلية نموذجا لها، وهذه المشروعات أخذت فى التطور وإدخال التعديلات كلما تقدمت الأعمال. لكن ما يهمنا فى هذه السطور هو البحث عن وجود مخطط يرجع إلى أصول قوطية ثم أخذ يتطور ويصبح جزءا من مشروع ذى طبيعة مدجنة.

وفيما يتعلق بمسطح الكنيسة الذى هو عبارة عن بلاطة واحدة تنتهى بمذبح متعدد الأضلاع، والذى بدأ اعتبارا من تأصيل التوجه القوطى، ثم أخذت تختفى انحناءات العقود بشكل تدريجى (التى كانت من سمات المذابح ذات الأصول الرومانية)، فإنه – أى هذا المسطح – انتشر بصفة عامة فى الجنوب، وخاصة خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وفى هذا التصميم نجد أن الصدر قد غطى بسقف عبارة عن قبة ذات أضلاع أما البلاطة فكان سقفها من الخشب.

أما الأعمال الكبرى المتمثلة فى الكنائس ذات الثلاث بلاطات (أروقة) فقد حظيت هى الأخرى بمذبح بارز له مخطط وواجهات جانبية مستقيمة الخطوط، بينما نجد البلاطة الرئيسية هى الأعرض والأكثر ارتفاعا وذلك لإضاءة الداخل. أما الأسقف المقبية (الجمالونية) فهى من الخشب على طريقة " المسند والرباط "، أما البلاطات الجانبية فهى سقائف معلقة Colgadizo . بينما نجد المذبح الرئيسى متقاطع الأضلاع.

ومن الأمثلة التوضيحية لهذه النماذج التى تحدثنا عنها ما نجده فى إقليم إكستريمادورا من كنيسة سانتا كتالينا فى بلدة فريخنال دى لا سيرا Fregenal de la Sierra ، وكنيسة كونثبثيون فى أورناتشوس Hornachos . وتحدد ملامح النموذج المكون من ثلاث بلاطات فى إقليم الأندلس بإشبيلية، وهو نموذج يبدأ حياته هناك مع القرن الرابع عشر "حيث نلاحظ تشابكا متسقا بين الميراث الإسلامى الموحدى والتوجهات القوطية"[٧٢]. وهذا النمط من الكنائس، الذى تولى السيد/أنجولو Angulo دراسته وتحديد ملامحه، هو عبارة عن ثلاث بلاطات تفصلها عن بعضها عقود مدببة تتكئ على أكتاف وأكبر هذه البلاطات وأعلاها هى الوسطى. أما السقف فهو عبارة عن هياكل خشبية من طراز "المسند والرباط"[٧٣] – فى البلاطة الوسطى – ومعلق فوق البلاطتين الجانبيتين. أما الصدر فيمكن أن يكون به مذبح أو ثلاثة ، ومن الشائع وجود المذبح متعدد الأضلاع، أما سقفها فهو عبارة عن قباب مضلعة معقدة بدرجة بسيطة أو كبيرة حسب التربيعات ، كما تظهر الدعامات Contrafuertes من الخارج . أما الواجهة فهى تعكس التدرج الكائن فى المسطح، وفى البلاطات الثلاث مع وجود كوّات مستديرة للإضاءة الداخلية وبوابة منفوخة abocinada ومن المعتاد أن يكون البرج ملتصقا بأحد الجوانب فى المقدمة.

وهذا المسطح الذى لا يختلف عن الطروحات القوطية فى هذا المضمار يرتبط بتصاميم ترجع إلى الموحدين، وهنا نكتفى بنوع من القراءة المستعرضة، وليست المتدرجة والمتجهة نحو الصدر فنرى أننا نقترب من مخططات المساجد، ثم تأخذ الفكرة صلابة وقوة عندما نرى العقود الفاصلة بين البطات من النوع المنفوخ túmido ، ويحيط بها طنف مثلما هو الحال فى كنائس حصن لبريخا Lebrija أو سان ماتيو دى كارمونا S. Mateo de Carmona ، ويلاحظ أيضا أن كلا من كنيسة سان ماركوس بإشبيلية، وسانتا ماريا فى سان لوكار لا مايور S. Lucar la Mayor قد اجتزت منها العقود حتى يزول عنها الشكل الإسلامى[٧٤] .

ومن البديهى أن يكون هناك المزيد من العناصر التى تضفى الطبيعة المدجنة على ذلك التصميم الخاص بالمسطح، والتى يرجع بعضها إلى باب العناصر الزخرفية (مثل الزليج والجص..)، وهذه العناصر ليست مجرد إضافات بل هى جزء أساسى فى

قراءتنا للمسطح. ولا ننسى فى هذا المقام التطور الذى حدث بالنسبة لهذه التصاميم، التى أخذت خلال القرن السادس عشر تُحِل الأسقف الخشبية الجمالونية المدجنة محل القباب القوطية، وهذا النظام الذى تلعب الأسقف الخشبية فيه دور البطولة المطلقة هو المستخدم فى مملكة غرناطة القديمة خلال القرن السادس عشر، ويقدم لنا نماذج عالية الجودة فنيا (مثل كنيسة سانتياجو دى جواديكس Guadix ، أو كنائس صغيرة فى بيثار Bezar ، أو خيريث دل ماكيسادو J. del Maquesado) . وهى الأخرى تقدم لنا حلولا فى باب النجارة من طراز عصر النهضة فى منطقة الصدر، والخطوط الزخرفية التى هى عبارة عن الجروتسك على الألواح. وبعد أن دخل تطور على النموذج وجدناه ينتقل إلى جزر الكنارى وإلى أمريكا.

كانت الأبراج تشكل جزءًا من هذه الصورة العامة، غير إنها تحمل بعض ملامح المنارات {المآذن} الإسلامية، ويدخل فى ذلك الواجهات فهى ليست ضاربة بجذورها فى الفن القوطى، بل إننا أحيانا ما نجدها وهى تعكس – بوضوح – روح عصر الموحدين، وهذا ما نراه فى الواجهة الأصلية لكنيسة سانتا كلارا بإشبيلية.

ويمكننا أن نلاحظ التأثيرات القوطية بوضوح من خلال منطقة الصدر والواجهات، ففى الأولى – منطقة الصدر – نجد القباب المضلعة والدعامات Contrafuertes الخارجية الملحقة بها، أما الثانية فعادة ما تكون بارزة، والمنحنى الداخلى للعقد {بطنية العقد} arquivolta مدببًا، وأسطوانات Baquetón تتكامل مع المفردات الزخرفية ذات الأصول القوطية (أسنان الماس Puntas de diamentes ، وأسنان المنشار، والأشكال الحيوانية). وكل ذلك مغطى بطبقة حامية من التراب على الكوابيل ، كما أن بعض الأعمال يتم نقشها على الحجر. وهناك استثناءات، حيث نجد أن بعض مخططات الواجهات تغطى بالسيراميك المزجج، والعقود المتعددة الفصوص، والعقود المنفوخة المحاط بها طنف (مثال ذلك الواجهة الجانبية لكنيسة سان ميجل فى قرطبة، وكنيسة سانتا كتالينا فى إشبيلية، وكنيسة سان بدرو ، وسان إيوستاكيو S. Eustaquio فى سان لوكار لا مايور) .

وتتجه دور العبادة ذات البلاطة الواحدة إلى نوع من التلاؤم من حيث توزيع المسطحات، إلا أن المذابح ذات الأضلاع المتعددة أو الفصل بين مقصورة الكهنة بعقد مدخل Toral أدى إلى إحداث تنويعات تكملها أسقف مقبية (جمالونية) عبارة عن هياكل مختلفة فى المذبح الرئيسى والبلاطة، وإما أن يكون للمذبح قبّته. وفى شرق إقليم الأندلس نجد الكثير من هذه المنشآت التى كانت ضرورية لإعادة تحديد الملامح الأيديولوجية لأرض ظلت حوالى تسع سنوات بعد الغزو خاضعة لمبدأ التعميد الإجبارى أو الهجرة. كما أن التنويع فى الربط بين البلاطة (بصحبة المذابح الفرعية، أو بدونها، وكذلك مقصورة الكهنة) قد أسفر عن خيارات جمالية لها أهميتها.

• النماذج الأرغنية :

قدم لنا جونثالو بورّاس G. Borras دراسة تصنيفية للمخططات الأرغنية، وأبرز فى دراسته شيوع نموذج البلاطة الواحدة ذات مقصورة كهنة متعددة الأضلاع، والتى ليس لها دعائم Contrafuertes خارجية، وهذا يساعد على القراءة المرحلية للزخرفة دون توقف (الأمر الذى يستتبع أن يكون الحائط سميكا) ويساعد على جمع الدعامات الخارجية فى شكل مذابح. ويتم تغطيتها بقباب نصف أسطوانية مدببة تقوم من الناحية البنيوية بوظيفة العقد ذى الدعامة entibo بالمقارنة بالقباب المركزية (٧٥) .

أما عملية تقسيم ذلك النمط فترتبط بوجود منصات جانبية من عدمه، فعندما لا تكون قائمة نجد أن التربيعات (القطاعات) لها (فى الخارج) دعامات ، أما سقفها فهو عبارة عن قباب مضلعة بسيطة . وإذا ما كان بها مذابح جانبية نجد الدعامات الخارجية وقد انكمشت حيث يتم استغلال عرض تلك الدعامات فى التصميم. ويظهر هذا النموذج فى جزء من كنيسة سان بابلو بسرقسطة - التى أدخلت عليها توسعات بعد ذلك حتى أصبحت ذات ثلاث بلاطات - كما أننا نرى فى كل من كنيسة سان بدرو دى ألجو S. P. de Alagón ، وسانتا ماريا دى تاوست S. M. de Tauste ، أو سانتا ماريا دى أتيكا S. M. de Ateca نماذج تدخل فى هذا البند.

أما بالنسبة للمنصات الجانبية فليست لها علاقة بالطرز الرومانية أو القوطية التى كانت تسهم فى زيادة الرقعة الثقافية أو تضفى عليها نوعا من سمات التدرّج . وفيما يتعلق بالفن المدجن فى أرغن نجد أن هذه المنصات لها أبواب تفتح خارج المسطح ومتصلة بالفراغ الداخلى بنوافذ. ويتم تطويرها على المذابح الجانبية أو على مخطط مقصورة الكهنة، وتضفى عليها سمات الاستخدام الحربى والدفاعى. وعادة ما تكون موجودة فى داخل أراضٍ تابعة للجماعات الحربية، وفى مناطق تحدث فيها مواجهات بين قشتالة وليون، وهذا ما يؤكد الافتراض الذى طرحناه بشأن وظيفتها. ونبرز من أشهرها: كنيسة ماريا لا مايور فى مونتالبان Montalban وسان بدرو فى ترويل. أما الكنائس الصغيرة: كينتو Quinto (نهرابرة)، ولا ماجدالينا دى سرقسطة ، والسيدة ماجدالينا Nuestra Senora de Magdalena فلها مقاصير فوق المذابح وليس فى مقصورة الكهنة.

وقد أسفرت هذه التنويعات النمطية فى ظهور ما أطلق عليه " الكنيسة الحصن ". وهى عبارة عن كنيسة ذات مخطط مستطيل الشكل، وتبدو من الداخل كمبنى ذى طبيعة مدنية حيث لا يوجد هناك إلا ثلاثة مذابح متصلة بعضها ببعض فى منطقة مقصورة الكهنة ، والمذبح الأوسط هو أكبرها . أما بالنسبة للارتفاعات فهناك اختلاف بين المناطق ذات الأسقف التى على شكل قبة مضلعة ومناطق أخرى ضيقة المساحة وذات الأسقف نصف الأسطوانية. أما بالنسبة للجوانب فإننا نرى مذابح بين دعائم خارجية تمتد فى الخارج كأبراج. ويوجد فوق هذه المذابح الجانبية وفوق المذابح الخاصة بالواجهة الداخلية المستقيمة الخطوط المنصات التى تفتح على الخارج والمتصلة بالفراغ الداخلى عبر سلالم تقع فى الأبراج – الدعامة Contrafuertes . وتمتد هذه المماشى ذات النوافذ التى بها تشبيكات لإضاءة الكنيسة على شكل بوائك مدببة متجهة إلى الخارج، وبذلك تضفى هذه السمات المدنية والقدرة الدفاعية. ولقد نشأ هذا النمط خلال الثلث الأول للقرن الرابع عشر، ويشكل " إبداعا عبقريا فى العمارة المدجنة الأرغنية "(٧٦) ، ويمكن أن تكون كل من كنيسة أثوارا Azuara ، وكنيسة سان خيل S. Gil بسرقسطة الأساس لهذا النموذج ، رغم أن كنيسة توبيد Tobed تعتبر أفضل نموذج. وقد بنيت عام ١٣٥٦م.

وبالنسبة للكنائس ذات البلاطات الثلاث فهى ليست شائعة فى الفن المدجن فى أرغن. كما أن بعض النماذج الهامة مثل كاتدرائية سانتا ماريا دى ميديابيا Santa María de Mediavilla فى ترويل ، أو كنيسة سانتا ماريا ماجدالينا دى طراثونا S. M. M. de Tarazona مسقوفة بلاطاتها بالخشب، وهذا أمر غير مألوف فى الرقعة الجغرافية التى نقوم بتحليلها. أما تصميم كل من كنيسة سان بدرو ، وكنيسة الفرنجة Los francos، وسان أندرس (فى بلدة قلعة أيوب Calatayud) فأسقفها عبارة عن قباب ذات أضلاع.

• دور العبادة ذات البلاطتين:

يعتبر هذا النوع نادرا ومع ذلك يجب الإشارة إليه لوجوده، فهناك فى أرغن حالة غريبة نظرا لوجودها فى الجعفرية، وبالتالى فهى مصلى ملكى. إننى أقصد هنا كنيسة سان مارتين التى ربطها جونثالو بورّاس G. Borras بـ Scriptoria التابعة للجماعة الدينية ثيستور [٧٧] ، ونجد فى إقليم الأندلس بعض النماذج مثل كنيسة سان أنطون فى قرمونة Carmona ، أو كنيسة الفرنسيسكان فى أيّامونتى Ayamonte ، أويلبا ولبة Huelva [٧٨] . إلا إنها أكثر شيوعا فى جزر الكنارى مثل كنيسة القديسة أورسولا Úrsula فى أديخى Adeje (جزيرة تنريفى)، وكنيسة سان فرانثيسكو فى تيلدى Telde (جزيرة الكنارى الكبرى)، وكنيسة سيدتنا دى لا رجلا N. S. de la Regla فى باخارو Pájaro (جزيرة فورتبنتورا)، وكلها كنائس خلاصة لإضافة بلاطة ثانية بعد أن عانى المشروع الأول بعض الضوائق الاقتصادية وبعد زيادة عدد السكان. وفى أمريكا توجد أيضا بعض النماذج المماثلة مثل كنيسة الروح القدس Espíritu Santo فى هافانا ، أو كنيسة سان فرانثيسكو فى مدينة بوجوتا.

• كنائس ذات عقود أحجبة (مستعرضة) diafragmas :

هذا النوع هو فى الأساس ذو مخطط مستطيل له عقود متعامدة على محور البلاطات، الأمر الذى يسمح بوجود أسقف خشبية جمالونية ذات ميلين، والتى تعتبر

الأسقف مسطحا مائلا. وقد أضيفت مقصورة الكهنة إلى هذا التصميم على إنها مسطح مستقل ، أو بصفته عنصرا زخرفيا للتربيعة الأولى (القطاع) tramo . ويمكن التعرف على الجمالية المدجنة متمثلة فى الأسقف حيث نرى فى الزخارف استخدام موضوعات مثل التشبيكة، والتلوين، وشغل اللفائف L. de menado ، وهى التى تتسق مع تلك المستخدمة فى أماكن تعتبر مدجنة بشكل واضح.

وفيما يتعلق بهذا النظام الذى تتضح ملامحه من خلال استخدام الخشب فى الأندلس فإنه الأقل فى استخدام هذه المادة، وقد أصاب أرتورو سرقسطة A. Zarago-za فى ذلك عندما قال بأن " نظام العقود والسقف الخشبى – وهى تسمية تناقض ما عليه الوضع الفعلى – يستخدم الحد الأدنى من الأخشاب، فعند مقارنته بنظام السقف ذى القباب فهو لا يتطلب السقالات الخشبية المكلفة Cimbras والضرورية لإقامته ".

وإذا ما كنا نرى الأسقف الخشبية المقبية (الجمالونية) القائمة على هياكل cercha فإنها فى هذا النمط تزول، وبالتالى لانجد إلا البراطيم (الكمرات) أو الأوتار التى تعتبر القطع ذات السمك الأكبر، والطول، والتكلفة. وبالفعل فإن العقد الحاجب diafragma يقوم بدور الهيكل أو الدعامة Cuchillo" (٧٩) .

وترجع أصول ذلك النوع من المبانى إلى العمارة المدنية الرومانية لكنه تحول إلى نظام يتوافق مع العمارة السائدة (الشعبية) فى حوض البحر المتوسط (٨٠) ، إلا أن استعادة هذا النمط وتعميمه خلال العصور الوسطى بدأ مع الملاحق الإنشائية فى دور العبادة التابعة للجماعة الدينية ثيستور Cistor (٨١) ، وتعتبر حجرة نوم القساوسة novicios فى دير Santes Creus بقطالونيا أحد أقدم الأمثلة على ذلك (نهاية القرن الثالث عشر) حيث يوجد بها أحد عشر عقدا مدببا.

وقد تمازج طابع البساطة الشديدة ومثالية جماعة ثيستور، وشاركت فى ذلك الجماعات الدينية (الفرنسسكان والدومنكان) حيث إن اتخاذ حياة المسكنة والفقر دفع بها إلى عدم بناء القباب فى كنائسها. غير أن هذه الصيغة المرتبطة فقط بقوة الدفع الأولية لعملية الإصلاح الدينى لم تدم وقتا طويلاً، ورغم هذا فإن روح البساطة

سوف تكون واحدة من سمات هذه الجماعات، والتى سوف تكون لها أهمية كبيرة فى التطوّر من خلال عمارة الأديرة فى الفن المدجن فى أمريكا.

" وإذا ما شهدنا أولى هذه الخبرات فى المبانى الملحقة التابعة لجماعة ثيستور، وفى أن انتشارها فى نمط كنيسة قد لعب دور الجامع المشترك بين هذه الطوائف التى تتخذ المسكنة نبراسا لها، فإنه تطور من خلال العديد من الكنائس الصغيرة التى كانت المجتمعات التى تتوسع بسرعة بحاجة إليها، وخاصة فى الأماكن التى تم الاستيلاء عليها من المسلمين وإعادة توطينها.

وعلى عكس ما رأيناه فى الملاحق التابعة للأديرة الخاصة بجماعة ثيستر **Cistor** وكنائس جماعات المسكنة فإن وحدة النمط قد اختفت من الكنائس الصغيرة، وأصبحنا نرى مدارس أو مجموعات إقليمية لها سمات شكلية خاصة بها. ويظهر النمط المطبق على الكنائس التى تنسب إلى قرن معين، فى إسبانيا، وجنوب فرنسا، وشمال إيطاليا، ووسطها. وهو نموذج تستحق بعض مفرداته دراسة منفردة " (٨٢) .

لقد انتشر هذا النمط فى إقليم الأندلس (القطاع الشرقى)، وذلك فى منشآت ترجع إلى بداية القرن السادس عشر، كما أن التأثيرات التى تعرض لها قادمة من الساحل الشرقى لشبه جزيرة أيبيريا، وأساس هذه الفكرة هو كثرة هذا النمط فى منطقة مرسية. ورغم ذلك يجب أن نشير إلى وجود مجموعة أخرى من الكنائس فى المناطق الجبلية لكل من قرطبة وأيلبا (ولبة) **Huelva** (كنائس : **Neustra Senora de la Estrella** فى إسبيل **Espiel** ، وكنائس **N. Senora de Ceracia** ، وسان سباستيان فى فوينتى أوبيخونا **Fuente Obejuna** ، وسانتا ماريا دى لاس فلورس فى أورناتشويلوس **Hornachuelos** ، وسان بارتولوميه ، وسان سباستيان فى **Hinojosa del Duque** ، أو كنائس سان أنطون وسان سباستيان فى بيلاكاثار **Belacazar**). الأمر الذى يدفعنا إلى البحث عن جذور أخرى أو البحث عن أكثر من مكان له تأثير. ورغم ذلك فالمعرفة الأعمق والأوسع التى تتوفر اليوم عن الفن المدجن هيأت تسجيل كنائس مثل : سان ماتيو فى جزيرة طريف **Tarifa** ، وسان أمبرسيو فى بيخو دى لا فرونتيرا،

وكنيسة بيرا كروث Vera Cruz فى قورية النهر Coria del Río [٨٣] . وكلها فى جنوب إقليم الأندلس.

وتظهر بعض الكنائس الأخرى من هذا النمط فى مناطق جغرافية أخرى، ففى أرغن نرى كنيسة بنياريّو دى تاستابنس Penarroyo ، وسان سباستيان دى بيابلاثيوس فى ألباثيتى Albacete ، وكنيسة ألديانوبيا Aldeanueva فى وادى الحجارة؛ وفى تيرًا دى كامبوس نجد كنائس أوسيوس Husillos ، وسانتا ماريا فى بثريّم دى كامبوس. وأخيرا نجد فى جيان Jaen كنيسة سانتياجو دى لا إسبادا خينابى Génave .

ولم يطرأ على هذا النمط تطوّر هام فى أمريكا، وبالتالى نجد أمثلة نادرة مثل الكنائس سانتا كلارا فى مدينة سانتو دومنجو، وكنيسة سان سباستيان فى مدينة المكسيك. وخلال القرن السابع عشر نرى هذا النمط منفذا فى عدد كبير من كنائس إقليم يوكاتان Yucatan (شولول Cholul ، وهوموكنا Humucna ، وسكالوم (Sacalum [٨٤] .

هناك نوع من العقود الحاجبة diafragma طرأ عليه الكثير من التطور، وهو ذلك الذى يتكون من ثلاثة عقود بدلا من واحد، وبذلك ينشأ ما يمكن أن نقول عنه بلاطات فالصو جانبية، وفى الوقت نفسه نجد العقود الجانبية أقل ارتفاعا وأقل ضوءا. وهذا النظام نراه مطبقا فى بعض المنشآت فى إقليم إكستريمادورا التى لها علاقة ببعض الجماعات الحربية، ومن أبرز أمثلته: كنيسة توركيمادا Nuestra Senora del Solar de T.، وكنيسة الروح القدس فى كاثيرس Espiritu Santo ، كما نراه أيضا فى بعض الإنشاءات الهامة فى سلسلة جبال ولبة Huelva (مثل كنيسة سانتا كاتالينا دى أراثينا S. C. Aracena ، وسانتا مارينا دى بلدثوفرى Voldezufre، أو كنيسة إينوخاليس Hinojales) ، أو فى المنطقة الساحلية مثل كنيسة سان سباستيان دى أيامونتى S. S. de Ayamonte [٨٥] ، كما تدخل محافظة قرطبة كذلك (سانتا كاتالينا ببلدة فوينتى لا لانشا F. la Lancha) . وقد أشار ألفريدو موراليس A. Morales إلى " أن التأثيرات الإسلامية قد وصلت إلى أقصى مدى لها فى هذه الكنائس؛ ذلك أن مجموعة الدعائم والعقود تتولى تقسيم الفراغ الداخلى، وتقوم بدور

الشاشة المعمارية التى تحفز على مساقط مائلة تدعم الطبيعة المغلقة وشبه المستقلة لمقصورة الكهنة [٨٦] .

• الكنائس الأمريكية :

فيما يتعلق بالعمارة الدينية التى يمكن أن نطلق عليها العمارة المدجنة فى أمريكا نجد أن ملامحها تتحدد من خلال استخدام الهياكل الخشبية فى الأسقف. أما بالنسبة لمسطحات هذه الكنائس فهى تتسم بوضوح التصميم، ونراها إما على شكل بلاطة واحدة أو على شكل ثلاث بلاطات. والصنف الأول منها عبارة عن مخططات بسيطة مستطيلة، وهناك مخططات أخرى تعمد إلى تمييز مقصورة الكهنة من خلال عقد مدخل Toral أو اللجوء إلى أن يكون الشكل الخارجى له مثمنا. وأحيانا ما نجد المذبح الرئيسى مستقلا فى شكل مربع أكثر ضيقا وأكثر ارتفاعا من البلاطة، وهذا يذكرنا بشكل القبلة فى بعض المنشآت فى الأندلس (وأبرز مثال على ذلك فى مدينة المكسيك هو كنيسة Tlahuelilpan) .

أما النظام البازليكى الذى تم تنفيذه فى المبانى الأولى للجماعات الدينية التى تتخذ من المسكنة نبراسا لها (تعيش على التبرعات) ، فسرعان ما تم التخلى عنه نظرا لتكلفته العالية ، ورغم هذا فهناك بعض النماذج المتعلقة بالمبانى الأولى لبعض الكاتدرائيات، وببعض المراكز التى برزت على الساحة السياسية والدينية فى العالم الجديد (مثل ثاكاتلان Zacatlán دى لاس مانثاناس ، أو شيابا دل كورثو Chiapa del Corzo فى مدينة المكسيك، والكاتدرائيات الحالية مثل تونخا Tunja وقرطاجنة – فى كولومبيا – وكيتو فى إكوادور، أو كورو Coro فى فنزويلا).

وقد ظهرت بدائل أخرى على شكل الصليب اللاتينى، ولكن فى أمثلة قليلة كالبولالبان Calpulalpan بمدينة المكسيك). إلا أن هذا النموذج لم ينتشر إلا فى المبانى التابعة لجماعة اليسوعيين Jesuitas، ونرى فيه استخدام الأسقف الخشبية الجمالونية المدجنة بشكل منتظم (سان ميجل دى سوكرى A. M. de Sucre فى بوليفيا).

ومن المعروف أن هذه الأنماط من المخططات ليست حصرية أو قاصرة على الفن المدجن، ومع هذا يمكننا ملاحظة مجموعة من السمات الخاصة به تساعد على خلق جمالية مختلفة عن باقى النماذج الأخرى. ويلاحظ - عامة - أن نمط المخطط يتسم بالحرية المطلقة، ولا يتبع أية مخططات أخرى لمبانٍ ملحقة مثل المذابح الجانبية . ويرجع السبب فى ذلك - بشكل جزئى - إلى عدم ضرورة ذلك لمشروع إنشائى مخصص لإقامة الشعائر . وما يهم هنا هو المباشرة والبساطة ، كما يرجع كذلك إلى عدم وجود الجماعات، والطوائف، وطبقة النبلاء إلى غير ذلك من المؤسسات التى يمكنها تمويل تلك الملاحق .

ولقد حسمت البساطة فى إقامة الشعائر، والحاجة الملحة لسرعة التنصير إلى اختيار النماذج السهلة التنفيذ فنيا، والتى كانت تزيد على الحاجة المبتغاة. ومن البديهى أن استخدام الخشب فى الأسقف كان مرتبطا بقلة الموارد الاقتصادية وبكثرة هذه المادة. وأى شك ينتابنا فى أن هذه الأسقف كانت أسهل فى التنفيذ من القباب المضلعة، والتى اقتصر تنفيذها على المشاريع الكبرى، أو لتدعيم منطقة مقصورة الكهنة بالنسبة لبلاطة الكنيسة .

أما بالنسبة للبناء فإنه رغم عدم وجود دراسات حاسمة قد قام كابلر Kabler بالإشارة إلى أن الحوائط المبنية لتحمل السقف الخشبى لم تكن سميكة [٨٧]، ويزداد هذا الاتجاه فى الاقتصاد وفى استخدام المواد عندما نرى غيبة الدعامات Contra-fuertes التى أصبحت غير ضرورية، اللهم إلا تلك المتعلقة بعقد المدخل Toral .

ولقد أخذت هذه الأنماط الخاصة بالمسطحات طريقها للكمال خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، من خلال مذابح جانبية تقع على زاوية قائمة على البلاطة ولا تخضع لخطة منظمة ، ورغم إنها لا تختلف فى مفهوم تحليل المسطح، إلا إنها تعوق مهام إقامة الشعائر فى المبنى الأصلى. ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما نراه من إضافات إلى كنيسة سان فرانثيسكو دى تالكسالا Tlaxala (مدينة المكسيك) .

• الأبراج :

النموذج القشتالى الليونى:

عادة ما يتم تنفيذ بناء الأبراج على إنها وحدات مستقلة، وإنها تحمل سمات أندلسية مثل برج سان نيكولاس فى كوكا (شيقوبية)، حيث توجد به فراغات مزدوجة بعضها فوق بعض، وهذا يذكرنا بالمئذنة التى شيدها عبد الرحمن الناصر فى مسجد قرطبة. وعلى أية حال فإن هذه الأبراج تفتقر بصفة عامة لعناصر زخرفية، ويقتصر الأمر فى بعض الأحيان على بعض الفراغات المسدودة (مثل برج سان مارتين فى أريبالو Arévalo ، أو برج سانتا مارينا دى كويّار S. M. de Cuellar)، وبعض الأفاريز فى الزوايا. ويعتبر برج سانتا ماريا فى أريبالو استثناءً حيث توجد به بعض التفاصيل فى الجزء السفلى لها وظيفة معمارية، وسوف نعود لمشاهدتها فى أبراج ترويل {تروال} Teruel . أما الأبراج من الداخل فهى عبارة عن مسطح واحد يمكن أن يتم تقسيمه من خلال أرضيات خشبية ترتبط ببعضها بواسطة سلالم مصنوعة من نفس المادة، وهذا نمط بعيد عن الأنماط الاندلسية hispano musulmana .

* النموذج الطليطلى:

هناك محاولة لقراءة الأبراج الطليطلية على إنها التطور الطبيعى للمآذن الإسلامية، التى أعيد استخدامها إما بشكل كامل (سانتياجو الأرّابال S. Arrabal وسان بارتولوميه S. Bartolomé) وإما بشكل جزئى . وعادة ما نراها مربعة الشكل مثلما هو الحال فى المآذن، (يمكن أن يرجع أصل ذلك النموذج إلى قرطبة لكننا نراه أيضا فى نماذج لازالت باقية فى إقليم الأندلس)، كما يوجد به الذكر mochon { فحل المئذنة } الذى يلتف حوله السلّم.

ومع هذا هناك بعض الأمثلة التى تفتقر لهذا العنصر الرئيسى، رغم إنها أمثلة ذات أهمية بالغة فى ميدان الفن المدجن مثلما هو الحال فى كنائس: إيروستس Erustes ، وميسيجار Mesegar ، ونابلكارنيرو Navalcarnero ، أو سان لوكاس

فى طليطلة . وينقسم المسطح إلى أدوار (لها أسقف خشبية ، أو قباب بيضاوية baidas ، أو نصف أسطوانية) أما جذورها فترجع إلى الأبراج المسيحية. ورغم هذا فقد أشارت كونثبثيون أبا C. Abad إلى أن هذه البنية لم تكن هى الأخرى بمعزل عن بعض المآذن مثل مئذنة هشام الأول فى مسجد قرطبة (٨٨) .

وتتسم الأبراج من الناحية الخارجية بالبساطة الشديدة، وخاصة فى الجزء الأول منها والذى يمتد حتى مكان وضع الجرس. وفى هذا الجزء الثانى تفتح مجموعة من الفراغات المتنوعة، لكن يحيط بها جميعها طنف، أما فى المنطقة السفلى لهذا الجزء يلاحظ أحيانا بعض العقود الصماء (بشكل اختيارى نجدها على أبدان مصنوعة من السيراميك)، وفى أحيان أخرى نجد أن العناصر الزخرفية تمتد لتشمل الفراغات التى تحدد درجة الارتفاع وتسهم فى إضاءة الفراغ الداخلى. وأحيانا ما نجد بعض وحدات البوائك المطموسة مكررة وتمتد على طول ارتفاع البرج، لكن ذلك نجده فى حالات نادرة.

- **أبراج إكستريمادورا Extremadora :**

إن أبرز هذه الأبراج هى تلك التى نراها إلى جوار مدخل دار العبادة، بحيث يستخدم الجزء السفلى منها بمثابة الواجهة ، أما الدور الثانى فهو بمثابة الكورس ، كما أن الأبراج الكائنة جنوب الإقليم نجدها متوجة بشرافات، بحيث يبدو المنظر العام وقد جمع بين ما هو مدنى وما هو حربى.

وتكثر تلك الأبراج التى بها الذكر (mochon) (الذى يرجع إلى أصول أندلسية) ونقل العناصر الزخرفية على الجدران. كما توجد أبراج أخرى تعمل على إنها مكونة من برجين أحدهما يضم الآخر، وهذا النموذج ذو الأصول الموحدية يمكن أن نراه فى أبراج الأجراس Campanas ، وبوتيريا Portería ، والقديسة أنا بدير جوادالوبى Guadalupe، لكن أبرزها هو ذلك الذى نراه فى كنيسة يرينا Llerena حيث لا توجد به سلالم من الداخل بل منحدرات(٨٩) .

وفى الأجـزاء السـفلى للنمـوذج الذى وصـفناه - والتى تحتـوى على البـوابة والكورس - نجد تصميما لبرج آخر صغير لوضع السلالم، ثم يتصل بالبرج الرئيسى فوق سقف الكورس ويلتف السلم حول الذكر .

• الأبراج الأندلسية :

لما كان الإسلام قد عاش فى هذا الإقليم فترة طويلة، وبقيت كذلك العديد من الأبنيـة التى أعيـد اسـتخدامهـا (مثـل نيبـلا Niebla ، بويّيـوس Buullullos ، دى لا ميتاثيون، وأرتشس ..) ، ولازلنا نرى حتى اليوم ذلك الاستخدام مثلما عليه الحال فى الحالة الشهيرة الخاصة بالمئذنة الموحدية بمسجد إشبيلية، فإن التطور الطبيعى الذى بدأ بالمنارة لينتهى بالبرج يتم دون استمرارية. وأبرز تلك الأنماط هى البناء الذى يتم حول الذكر المركزى (ففى سانتا كاتالينا دى إشبيلية نجد أن هذا الجزء مستدير)، وكذلك الأمر بالنسبة للزخرفة القائمة على بوائك من السيراميك وعلى زخرفة المعينات Seba ، وأحيـانًا مـا يمكن أن نطلق عليه البرج الثانى الأصغر حجمـا والملتصق بالأول، حيث يبنى به السلم (الحلزونى). إلا أن هذا النموذج يرتبط باستخدام الجزء السفلى للبرج الرئيسى كبوابة ومكان للكورس. وهذا النوع من الحلول شائع فى مثل هذه الحالات فى بعض الأنماط فى إقليم إكستريمادورا. وقد ظهرت هذه التصاميم خلال القرن الخامس عشر وشاعت خلال السادس عشر، ورغم ذلك فقد ارتبطت بصيغ كلاميـة ومن بين تلك النماذج مـا يلى: Nuestra Senora de las Nieves de Alanís ، ولا كونسولاثيون دى كاثايا C. de Cazalla، وسان لوكاس فى خيريث دى لا فرونتيرا (شريش) Jerez ، وسان فيليبى دى كارمونا.

ويمكننا تقسيم الأبراج التى تنسب إلى الفن المدجن فى إقليم الأندلس إلى : تلك التى نراها فى شرق الإقليم، وتلك التى نراها فى غربه. ففى المنطقة الغربية نجد النموذج ذا الذكر الذى يلتف حوله السلم حتى يمكن الصعود إلى أعلى ، أما من الخارج ففيه فتحات على شكل عقود «متكررة، ومفصصة، ومسننة » .. angrelado ..إلخ، وغالبا ما يحيط بها طنف وسواتر من معينات Seba مأخوذة بشكل مـباشـر عن مـئذنـة إشبيلـية

{ الخيرالدا } Jiralda . أما فى شرق الأندلس فقد كان من الشائع إعادة تنظيم النماذج الإسلامية مثلما هو الحال فى كنائس فى مالقة مثل أرتشس Archez ، وسالارس Salares ، وكورمبيلا Corumbela ، وأريناس دى بيليث A. de Velez ، ودايمالوس Daimalos . وفى غرناطة نعثر على حالات مثل سان خوسيه ، وسان خوان دى لوس رييس . ومع ذلك فمن المعتاد استمرار استخدام نموذج المئذنة ذات الذكر الذى يلتف حوله السلم وبدون زخارف خارجية، باستثناء بعض النوافذ الصغيرة التى تقوم بمهمة الإضاءة. كما تتسم أيضا بتنويعات غاية فى البساطة مثلما هو عليه الحال فى مئذنة مسجد غرناطة الجامع، والتى ظلت قائمة حتى نهاية القرن السادس عشر. كما أن الجدران مدهونة باللون الأبيض، وأحيانا ما نجد فراغات النوافذ مزخرفة بالسيراميك فى البنيقات. ومع مرور الأعوام خلال القرن السادس عشر تظهر فتحات على طول الجدران هى عبارة عن نوافذ وعناصر من السيراميك ، وهى تقف موقفا وسطا بين التقشف (خلال النصف الأول من القرن السادس عشر) وبين الثراء فى التصميم الذى نراه فى المنطقة الغربية [٩٠] .

• الأبراج الأرغنية :

تعتبر هذه الأبراج إضافة هامة للفن المدجن ، ويرى جونثالو بورّاس G. Borras – الذى يعترف بالرؤية النظرية التى أسهم بها إنيجيث ألميث – .Iniguez A أن البنية الداخلية – وليس الشكل الخارجى – هى الأساس عنده فى التصنيف، فمن خلالها يمكن أن نلمح الميراث الإسلامى الأندلسى فى بعضها والمسيحى فى بعضها الآخر [٩١] .

أما تلك الأبراج ذات الميراث المسيحى فهى تقدم لنا أدوارا مختلفة بأرضيات خشبية، أو قباب ذات أضلاع، أو نصف أسطوانية، ويتم الاتصال بينها عن طريق سلالم خشبية أو حلزونية تقع فى الأركان . ويعتبر كل من برج كنيسة سانتو دومنجو دى دروقة S. D. de Daroca ، وكاتدرائية ترويل أو كنيسة لونجاريس Longares خير شاهد على هذا النمط. وفى حالة البيّار دى لوس نابارّوس El Villar de los navarros نجد برجا ملحقا يحتوى على السلم الحلزونى المتصل بالطوابق الخمس الباقية.

أما تلك الأبراج الأخرى ذات التأثير الإسلامي الأندلسي فهي الأكثر شيوعا وعمقا في دلالتها بغض النظر عن كون مخططها مربعا أو مثمنا، وبها العمود (الذكر) الذي يرجع إلى عصر الخلافة. وإما أن نرى برجا يضم آخر في داخله ويطرأ تطور على الفراغ الداخلي (أصول موحدية)، كما نجد السلم بينهما (عادة ما يكون سقفها عن طريق تقريب مداميك الآجر). ومن الأمثلة الواضحة على هذا النمط الأخير مايلي: سانتا ماريا دي أتيكا S. M. de Ateca ، وسان مارتين السلبادور في ترويل، وسان بابلو دي سرقسطة، وسانتا ماريا دي تاوست Tauste ، (وهذان البرجان الأخيران عبارة عن مخطط مثمن) . ويتم تتويج ذلك النمط في عمل مدني ضخم – زال لسوء الحظ – مثل برج نويبا سرقسطة Nueva Zaragoza الذي يرجع إلى عام ١٥٠٤م. وتتسم تنويعاته بالأهمية عندما تكون أبعاد البرج صغيرة، ولا تساعد على تطوير فراغات في الداخل، كما أن المركز الرئيسي الداخلي المفترض خال تماما. ويمكن العثور على أمثلة له في سان بدرو دي ألاجون S. P. de Alagón ، وسانتا ماريا ، وسان أندرس في قلعة أيوب. وأخيرا نذكر بعض النماذج التي تتبع نظام المحور المركزي المصمت، وهي أبراج بلمونتي Belmonte قلعة أيوب ، و Nuestra Senora del Castillo في أنينيون Aninón ، ولا أسونثيون دي ترّير A. Terrer ، وسان بدرو دي لوس فرانكوس (قلعة أيوب) ، وكنيسة بورخا Borja ، وكاتدرائية طراثونا Tarazona .

أما الشكل الخارجي فإن الأبراج تتضمن مخططات زخرفية موزعة على شكل كنارات وأحزمة أفقية، حيث تتشابك أنظمة الآجر البارزة لتشكيل العناصر الزخرفية مع قطع السيراميك التي تحدد ملامح الزخرفة، وتضفي ببهاء ألوانها على البرج، وتساعد على نقل الإحساس بشفافية هذه العمارة من خلال ما تعكس من لمعان. وعندما تطوّرت هذه العناصر الزخرفية وجدناها تظهر في شكل سواتر ضخمة تقرّبها من الفن في عصر الموحدين الذي يتضمن زخارف المعينات Sebk ، ونقطة الانطلاق فيها هي العقود المتقاطعة فوق أعمدة صغيرة عادة ما تكون من السيراميك.

- **الفراغات المركزية:**

- **نموذج القبة:**

- **المصليات الجنائزية (الأضرحة) :**

سوف نعثر من خلال المصليات الجنائزية، وتلك المصليات الأخرى التى نجدها فى القصور على واحدة من التأثيرات الإسلامية الهامة التى يحملها الفن المدجن فى ميدان المسطحات. إننا هنا نتحدث عن القباب التى ترجع فى أصولها إلى قبة " الصليبية " Sulaybiya فى سامراء خلال العصر العباسى {٢٤٨هـ/ ٨٦٢م }، وهى نموذج استمر تنفيذه كعمارة جنائزية طوال العصر الإسلامى. ولقد تطورت أبرز نماذج هذه القبة على طول وعرض الأراضى الإسلامية ابتداءً من تلك القباب التى تقوم على مساحات مربعة ثم تتحول إلى الشكل المثمن الذى تغطيه القبة المبنية أو القبة الخشبية ذات نفس الطابع الرمزى. وهذه المساحات تظهر دوما مستقلة رغم إنها قد تشكل جزءا من مبنى ذى طبيعة دينية. كما إنها تشكل المساحات الرئيسية فى القصور منذ العصر العباسى، أو أن تكون وسط الحدائق على هيئة الأكشاك.

ومن المهم التأكيد على هذه الوظيفية المزدوجة - الجنائزية والخاصة بالقصور - للقبة فى العالم الإسلامى، والسبب فى ذلك هو أن أول قبة نعرفها فى المناطق الجغرافية المسيحية فى شبه جزيرة أيبيريا هى تلك الخاصة بمصلى أسونثيون Asunció بدير لاس أويلجاس ببرغش (١١٨٧م)، وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera إنها ربما كانت الحجرة القاصية فى قصر ألفونسو الثامن، ثم تحولت بعد ذلك إلى مصلى جنائزى تم ارتجاله بعد وفاة الملك [٩٢] . كما نرى شيئا مشابها فى مصلى السلبادور Salvador الكائنة فى دير تورديسياس Tordesillas، الذى يرجع إلى منتصف القرن الرابع عشر ، ثم أخذ الشكل النهائى فى دير لا ميخورادا دى أوليدو Mejorada de Olmedo (بلد الوليد). وقد أُلحق هذا الأخير بكنيسة زالت من الوجود، وكان به عقود جنائزية arcosolios تحمل زخارف جصية وقبة بها تشبيكات.

ويمكن أن تكون تلك المصليات مسقوفة بالخشب، وبذلك نرى فى هذه الحالة أنماطا مربعة تضاف إليها بلاطة صغيرة. وهذا النموذج الذى يظهر فى مصلى سانتياجو دى لاس أويلجاس دى برغش يتوافق مع المسطحات الجنائزية (الأضرحة). وهناك نموذج ملكى زال من الوجود، هو الخاص بمصلى الملوك الجدد **Los Reyes Nuevos** ، والذى أسسه الملك إنريكى الثانى لملوك تراستمارا **Trastamara** فى كاتدرائية طليطلة، (والجزء الوحيد المتبقى هو قبة المقربصات المحفوظة فى "متحف كنوز الكاتدرائية"). وسوف يكون لنظام الفراغات هذا تأثيراته الهامة فى العمارة الملكية (القصر القديم فى مدريد) ، وعلى عمارة الكنائس (مثل تيرّادى كامبوس **T. de Campos** ، وإقليم الأندلس، وأمريكا).

ولقد ظل المصلى الجنائزى الخاص بالسيد بدرو جارثيا دى بياجومث قائما **P. G. de Villagomez** ، وزوجته السيدة/ خوانا ديث **J. Diez** (١٤٢٢م). وهو فى كنيسة سانتا ماريّا دى أربوس **S. M. de Arbos** فى مايورجا دى كامبوس **Mayorga** (بلد الوليد)، وهو مصلى " ذو سقف خشبى – نظام المسند والرباط – على إفريز به زخرفة جصية ، ومن خلال الموضوعات الزخرفية ووجود أشكال للنسور فى الأركان نجد علاقة قريبة بالزخارف الجصية فى قصر آل بيلاسكو **Velasco** فى مدينة بومار (برغش) [٩٣].

ومن أبرز المصليات نجد ذلك الذى شيده السيد/ دييجو جومث دى ساندوبال **D. G. de (Sandobal) Santuario de la peregrina de Sahagun** حوالى عام ١٤٥٥م، " حيث كان سقفه عبارة عن قبة مضلعة بسيطة بها مقربصات فى الوسط كأنها المفتاح، ومع ذلك فإن الطبيعة المدجنة تتأكد من خلال الزخارف الجصية التى على الحوائط، وهنا نجد تنوعا فى: الزخارف الهندسية، والنباتية، والنصوص ذات الطبيعة الدينية، ووجود تروس فى إطار الميداليات ذات الفصوص وكل ذلك يعكس تأثير طليطلة رغم أن بعض التفاصيل تشير إلى معرفة الفنانين بالتراث الموحدى فى إشبيلية. ولابد أنه بُنِىَ خلال النصف الأول للقرن الخامس عشر، ثم هُجِرَ مع نهايته عندما نقل حفيد المؤسسين رفاتهم إلى دير أجيليرا "[٩٤] .

وفى إقليم الأندلس نجد أن المصليات الجنائزية المدجنة عبارة عن – أحيانا – مساحات مستقلة تلحق بالبلاطات الجانبية للكنائس، وبذلك تنشأ توسعات فى المساحة غير معهودة وغير متسقة مع الخطوط العامة للمبنى. ويضاف إلى ما سبق ما تتمتع به من ثراء زخرفى مركَّز فى القباب القائمة على مناطق انتقال، وذات التشبيكات، وكذلك على الحوائط التى بها عقود جنائزية arcosolio . وتطلعنا النماذج الباقية منها على ثراء زخرفى من السيراميك المزجج والجص. وترجع أصولها إلى القرن الثالث عشر. ونرى نماذج لها متمثلة فى مصلى Capítulo الكائن فى كنيسة سان بابلو دى قرطبة، أو تلك المصليات الكائنة فى كنيسة سانتا ماريا دى إشبيلية، ولقد تطورت تلك المصليات أساسا خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر، وبذلك سوف نفرد لها فصلا خاصا عندما نتحدث عن التصنيف الزمنى. أما خارج إشبيلية فيمكن أن نبرز مصلى سان روكى S. Roque فى كنيسة Nuestra Senora de la Orden de San Lucar (قادش) خلال القرن الرابع عشر. فهو مصلى مربع الشكل وله قبة مثمنة قائمة على منطقة انتقال trompa . أما فى خيريث دى لا فرونتيرا J. de la Frontera فهناك بعض القباب ذات الأهمية مثل تلك التى نراها فى مصلى آل بياكريثيس Villacreces، وآل سواريث Suarez دى طليطلة فى كنيسة سان ماتيو S. Mateo، بالإضافة إلى تلك الأخرى المسماة بقبة سانتا أنا بكنيسة سان لوكاس ، وكذا المصلى الذى يستخدم للتعميد فى الوقت الحاضر فى كنيسة سان ماركوس ، وهذا الآخر المسمى خوارا Juara بكنيسة سان خوان دى لوس كابابيرُوس . كما نذكر فى نهاية الأمر مصلى سانتا كتالينا فى دير سانتو دومنجو.(٩٥). وخلال القرن السادس عشر نعثر على نماذج أخرى، لها قبابها الخشبية فى غرناطة مثل مصلى آل منديث سلازار M. Salazar بكنيسة سان خوسيه دى غرناطة.

ينتسب دير تنتوديا - Tentudia إكستريمادورا – إلى جماعة سانتياجو ، وإلى جواره نجد المصلى الرئيسى فى الكنيسة التابعة له. ولهذا المصلى قبتان تسمى الأولى: قبة المُعلِّمين Maesres ، والأخرى: قبة خوان ثاباتا J. Zapata. ولكل منهما مخططات زخرفية هامة بها عقود وتشبيكات.

كما نعثر على مصليات بها قباب (ربما كانت لأغراض جنائزية) فى مقر الإقامة فى كاتدرائية بايثا (Baeza بايسة)، ونبرز من بينها تلك التى لها قبة مشطوفة ومفتوحة من خلال عقد منفوخ، وبها زخارف جصية رقيقة فى منطقة باطن العقد، وهى عبارة عن زخارف نباتية. كما يوجد مصلى آخر يرجع إلى النصف الثانى للقرن الخامس عشر، وهو ذلك الذى وصفه لاثارو خيلا Lázaro Gila بأن به قبة مشطوفة لها ثمانية سواتر، وتنتقل من المربع إلى المثمن من خلال Trompas التى هى عبارة عن نصف قبة من ذلك النوع المشطوف arista . أما الركاب (قاعدة السقف) فهو مزخرف بتوريقات جصية ويربط بين مناطق الانتقال والسواتر الأربعة الأخرى، وتستمر هذه الزخرفة فى مثمن قاعدة القبة "[٩٦] .

• القبة فى المبانى الكنسية:

استخدمت القبة أيضا فى المذابح الكبرى التابعة لمشاريع إنشائية عملاقة، وضُمَّت إليها بلاطة أو ثلاث بلاطات. وأبرز المناطق التى حظيت بالدراسة هى منطقة Aljarafe "الشرف" الإشبيلية،[٩٧] وأول مثال فى هذه السلسلة ربما كان كنيسة كاستيّخا دى تالهارا Castillja de Talhara ، فربما بُنِيَتْ القبة فى بداية الأمر ثم أضيفت إليها البلاطة فيما بعد [٩٨]، ويمكن أن تنفذ هذه الفكرة بشكل معكوس أى وجود الكنيسة ثم تضاف إليها القبة، وهى عبارة عن مقصورة للكهنة ولها طابع جنائزى، وهذا ما نراه فى المصلى الكبير بكنيسة سان خوسيه دى غرناطة. وهو عبارة عن مجموعة عقود حاجبة، تضاف إليها مقصورة الكهنة المسقوفة بسقف مقبى رائع من الخشب ذى التشبيكات ، والتى تستخدم كمصلى جنائزى للسيد/ بدرو كاريّو P. Carilli دى سوتومايور (قاضى المدينة).

ويحدث أمر مماثل فى ثافرا Zafra (بطليوس) ، حيث تولى دوقا فريا Feria تصميم كنيسة دير سانتا كلارا (عام ١٤٣٧م) بغية أن تتحول مقصورة الكهنة إلى مدفن الأسرة، وتم تغطية الفرا غ بسقف من هيكل خشبى ذى تشبيكة.

وهذا المفهوم يمكن أن يكون أكثر وقعا من مجرد الإضافة، وتسفر عنه نتائج تتمثل فى مشاكل تتعلق بالفراغ القائم لها أهمية خفية كبيرة. وربما كانت كنائس إينوخوس Hinojos (أويلبا) وخيرينا Gerena (إشبيلية) الأمثلة الأكثر تعبيرا عما نقول ،" فكلتاهما عبارة عن دارين للعبادة، وقد تكونت كل واحدة من ثلاث بلاطات وواجهة داخلية مسطحة، وبذلك نجد صدور البلاطات الجانبية ضيقة وعميقة . ولهذا فقد استخدمت فى كنيسة إينوخوس القبة مثمنة على منطقة انتقال Trompa، أما بالنسبة لكنيسة خيرينا ففوقها قبة متعددة الأضلاع قائمة على منطقة انتقال، لكن المذابح الجانبية فقد تم تقسيمها إلى تربيعات بحيث يتم تغطية الأولى بسقف مسطح، أما بالنسبة للنصف الثانى فقد أقيمت فوقه قبة مشطوفة على منطقة انتقال" [٩٩] .

●وظيفة القبة فى القصور:-

لم تستخدم القبة فقط فى العمارة الدينية والجنائزية، بل كانت جزءا هاما فى عمارة القصور كما هو معهود فى العالم الإسلامى. وهنا نراها مستخدمة فى صالة العدل بالقصور الملكية فى إشبيلية وقد شيدها ألفونسو الحادى عشر، ونجدها أيضا فى صالون السفراء فى قصر الملك بدرو الأول فى نفس مجموعة القصور الإشبيلية المشار إليها . ومعرفة تلك الصلات القائمة آنذاك مع المشروعات الناصرية، وهى صلات قام أنطونيو أوريويلا A. Orihuela [١٠٠] بدراستها، ولقد انعكست نماذج قصر إشبيلية على مساكن النبلاء فى المدينة، وبذلك يمكن أن نتكلم عن القبة بوصفها مركزًا لما كان عليه قصر أسرة فرنانديث كورونيل F. Coronel ، والذى أقيم فوقه دير القديسة إينس S. Inés ، الأمر الذى ساعد على الحفاظ عليه [١٠١] .

ويمكن أن تقوم القبة بمثابة سقف لحجرة، أى إنها جزء من بنية مكونة من مسطح ممتد مركزى وحَنْيَتَين أو مسطحين مركزيين جانبيين. كما يمكن أن تكون القبة مسبوقة بمسطح مستعرض، وهو نمط تطوّر كثيرا فى حصن غرناطة الناصرية. وفى هذا المقام نشير إلى أننا تحدثنا عن طروحات ماريا تيريسا إيجيرا M. T. P. Higuera المتعلقة بالدور الأصلى لمصليات أسونثيون ، والسلبادور فى لاس أويلجاس ببرغش [١٠٢] .

والأمثلة الطليطلية تتخذ نقطة بدايتها من مصلى بلين Belén فى دير سانتا فى Fé الذى لم يكن إلا قبة فى قصر من قصور ملوك الطوائف، ثم أصبح ذا طابع جنائزى عند دفن رفات السيد/ فرنان بيريث F. Perez فيه عام (١٢٤٢م)، وأصبح خلال القرن الرابع عشر نموذجًا مشهورًا مثل ذلك الذى يطلق عليه صالون السيد/ دييجو D. Diego .

• المعابد اليهودية:

تولى أمادور دى لوس ريوس A. de los Rios إيضاح الطابع المدجن للمعابد اليهودية، وقد جاء ذلك فى خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية دى سان فرناندو Real Academia de S. Fernando { فى يونيو ١٨٥٩م } ، وهو يشير فى كلمته إلى الكيفية التى يتمكن معها اليهود طوال التاريخ أن يكون لهم أسلوبهم الخاص. يقول أمادور دى لوس ريوس: " إن اليهود يفتقرون إلى فن من فنون العمارة، ولم يتمكنوا من التوصل إليه وسط الجو السياسى المواتى طوال قرون عديدة، وأجبرو على طلب عون المعلمين المدجنين فى طليطلة، وهم الذين حازوا شهرة واسعة بين المسيحيين والمشارقة. وقد قام هؤلاء بإنشاء المعبد المذكور المسمى سانتا ماريا لا بلانكا، وكذلك المعبد الآخر الذى يعرف اليوم باسم معبد الترانستو وباسم سان بنيتو S. Benito المكرّس لأداء الشعائر العبرية، والذى استمر فى قيامه بهذه الوظيفة حتى طرد ذلك الشعب التعس الحظ نهائيا من خلال مرسوم أصدره الملوك الكاثوليك (١٠٣) . وتتحدث إلينا روميروا E. Romero عن نفس الموضوع وفى داخل هذه الدائرة قائلة: " لا يمكن الحديث – منذ القدم وحتى القرن التاسع عشر – عن فنى يهودى أصيل، بل إن اليهود قد أفادوا فى كل فترة مما هو قائم معماريا وكذلك فى: الفنون الأخرى، والتقنيات، والتوجهات، والأساليب الخاصة بالشعوب التى كان العبرانيون على صلة بهم فى مختلف أرجاء الدنيا "(١٠٤) .

ومن المؤسف أن يتعرض المعبد – الذى كانت له أمثلة تاريخية كثيرة منتشرة؛ طبقا لانتشار الجامات اليهودية فى أغلب مدن شبه جزيرة أيبيريا – لعملية تقليص مستمرة منذ اللحظات الأولى لطرد اليهود. ويأتى ذلك بتغيير وظيفة المبنى أو تهدمه بعد

مرور عدة قرون منذ عام ١٤٩٢م. وفى واقع الأمر لا نحفظ اليوم إلا بعض البيانات الأثارية أو الزخرفية المنعزلة باستثناء المعابد اليهودية فى كل من قرطبة وطليطلة، وشيقوبية (هذه الأخيرة بشكل جزئى) (١٠٥) .

والمعلومات الوحيدة الموثوق بها والمتوفرة عن معبد سانتا ماريا لا بلانكا بطليطلة، تتعلق بتاريخ استخدامه ككنيسة هو عام ١٤١١م. أما فيما يتعلق بالفترة السابقة على ذلك فليست لدينا معلومات موثقة يمكن الاعتماد عليها، كما أن الباحثين لم يتفقوا على وضعه بين المعابد اليهودية الطليطلية. ورغم ذلك فإن الحفائر التى أجريت مؤخرا ساعدت ماريا تيريسا بيريث إيجيرا على ربطه بالمعبد اليهودى الكبير، وتحديد مرحلتين من مراحل البناء أُنجِزتا خلال القرن الثالث عشر. وكانت أولى هاتين المرحلتين هى: السابقة على الحريق الذى تعرض له عام ١٢٥٠م، أما المرحلة الثانية فهى: المتعلقة بعمليات الإصلاح الضرورية لما بعد الحريق (١٠٦) .

كما أن المخطط عبارة عن خمس بلاطات لكنه غير منتظم الخطوط، حيث نجد ثلاث بوائك من العقود الحدوية قائمة على أكتاف مثمنة لها تيجان من الجص بها زخارف نباتية ، وفوقها نجد ميداليات بها توريقات فى البنيقات، وكذلك أفاريز كبيرة تمتد بطول البلاطات، مع وجود زخرفة هندسية تترك فراغات للنقوش الكتابية العبرية، وتمتد على الجدران بوائك من عقود مفصصة مطموسة. أما السقف فهو حديث من طراز المسند والرباط، وهذا ما نجده فى البلاطة الرئيسة بينما نجده مستويا { الفرخ } alfarje فى البلاطات الجانبية. وبالنسبة للصدر الحالى فنجده وقد أدخلت عليه تعديلات خلال القرن السادس عشر، وذلك ببناء ثلاثة مذابح فى المبنى بعد طرد اليهود.

ونظرا لوجود علاقة بين هذا المعبد ومعبد آخر هو Corpus Christi فعلينا دراسته. فرغم أن هذا الأخير قد تعرض لتعديلات، وأصبح شبه أطلال بعد الحريق الذى تعرض له عام ١٨٩٩م (١٠٧) فلازال حتى اليوم يحدثنا عن بنية أصلية مكونة من ثلاث بلاطات ، حيث نشهد تكرار النظام الطليطلى ذى العقود الحدوية القائمة على أكتاف مثمنة وتيجان بها زخارف نباتية. وتوجد تلك العقود فى الجزء الأعلى للجدران بوائك تقوم بوظيفة زخرفية .

ونعود إلى طليطلة لنجد أن عمليات السلب والنهب التى تعرضت لها حارة اليهود على يد إنريكى تراستمارا عام ١٣٥٥م أدت إلى أن يصدر الملك السيد/ بدرو ترخيصا جديدا لإقامة معبد يهودى، وأشرف على هذا العمل الجديد صموبل آل ليفى خازن الملك ومستشاره، وهذا المعبد الجديد يعرف باسم الترانستو. وإذا ما أخذنا فى الاعتبار أن الشخصية المذكورة قد توفيت عام ١٣٦٠م يمكننا القبول بالنظرية القائلة ببنائه - أى المعبد - عام ١٣٥٧م (١٠٨) .

ويشبه المسطح الذى عليه هذا المعبد معبد قرطبة، وهذا ما يحدو بنا إلى الاعتقاد بأنه كان النموذج الأكثر شيوعا فى الإنشاءات العبرية، التى لم يتبق منها إلا الذكريات الأدبية والتوثيقية. والمعبد عبارة عن صالة كبيرة مستطيلة الشكل أضيفت إليها من الجانب الشرقى بعض الممرات التى تجاورها بعض الحجرات ذات الطبيعة التربوية، وكذلك دهليز، ومدخل إلى الدور الثانى (منصة السيدات). أما داخل الصالة الكبرى فيمكننا أن نبرز الحائط الشرقى المخصص لوضع الهيكل، أو العقد الذى توضع فوقه النصوص المقدسة (التوراة) . وهذه الصالة سوف تكون المكان الذى يتسع لمخطط زخرفى ضخم.

وإذا ما نظرنا إلى السقف لوجدنا أنه عبارة عن هيكل خشبى عظيم مثمن الشكل ذى كتل Limas معمرية (مزدوجة)، وبه تشبيكة من ثمانيـة، ومـصد، وشغـل لفائف T. de menado فى المناطق الفاصلة (الشوارع). أما بالنسبة للحوائط فرغم ضياع الوزرات المكسوة بالسيراميك لازالت هناك الزخارف الجصية على الحائط الشرقى، وكذلك الأجزاء العالية فى الحوائط الأخرى، والتى كانت مغطاة بالمنسوجات الحريرية . ويلاحظ أن أغلب الموضوعات الزخرفية إسلامية، ومع هذا لا نعدم بعض التفاصيل الخاصة بالزخارف النباتية التى ترجع إلى أصول قوطية، وكذلك وجود نقوس كتابية بالعبرية. وتتولى ماريًا تيريسا بيريث إيجيرا وصف المكان وصفا مقارنا: " إن مايبرز من الزخارف هو ما يوجد على الحائط الشرقى، حيث نجدها موزعة على ثلاثة أجزاء تعود إلى النماذج الموروثة عن عصر الخلافة، ومع هذا فقد ضُمّت إليها المعينات Sebk الموروثة عن الموحدين والقائمة على عقود متقاطعة الخطوط، وأحيانا ما تحل محلها زخارف نباتية، وكلها تشبه تلك النماذج الطليطلية التى تعود إلى النصف الأول من

القرن الرابع عشر مثلما هو الحال فى " ورشة المورو {المسلم } Taller del Moro .
وبالنسبة لإفريز المقربصات الذى يشغل فى معبد قرطبة المنطقة الرئيسية، وله علاقة وطيدة بالمقابر المدجنة الطليطلية، التى تعود إلى نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر ، فإننا نجده هنا عبارة عن كنار { إطار } يسير على طول الحائط، وهذا النمط نراه يتكرر فى الصالونات الطليطلية خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر."

ومن جانب آخر فإن الزخرفة الخاصة بالنقوش الكتابية تساعد على إعطاء قراءة تاريخية للمبنى، حيث يمكن تحليله من خلال النصوص كما هو الحال فى قصر الحمراء. أى أن وظيفة الباب يتم تحديدها من خلال بيت الشعر الكائن فوق العتب. أما العناصر الخاصة بممارسة الطقوس التى تملأ المعبد على أنه مكان للصلاة فنجدها على اللوحات الجانبية القائمة على الحائط الشرقى. وتتكرر النصوص التوراتية على الأفاريز الجصية للصالة، ويرافق هذه النصوص الأذكار الخاصة بالشعائر التى تمارس فى مناسبات لمدخل مقصورة النساء نجد أنشودة نساء إسرائيل عندما عبرن البحر الأحمر، وفى نهاية المطاف نعثر على نقوش كتابية ذات طبيعة تاريخية إذ تتحدث عن انتصار الشعب اليهودى الذى تجسد فى شخص/ صموئيل آل ليفى، حيث تنسب إليه بعض صفات القوة والعظمة، ومن بينها أنه هو " الذى استطاع أن يحصل على تعاطف وتكرّم النسر الكبير الذى هو الملك بدرو، " وجعل من بناء المعبد وسيلة للتعبير عن هذا الموقف" (١٠٩) .

وبعد طرد اليهود عاش المعبد فترة طويلة من عدم الاستقرار بعد أن تم تفويض الجماعة الدينية " قلعة رباح Calatrava بالاستيلاء عليه عام ١٤٩٤م، حتى تحول بعد ذلك إلى متحف سفردى عام ١٩٧١م.

وفيما يتعلق بمعبد قرطبة فيما أشرنا إليه ، نجد أنه قد بنى خلال الفترة بين ١٣١٤م-١٣١٥م، بعد القيود الخاصة بالمساحة التى فرضها البابا إينوثنثيو الرابع Inocencio عام ١٢٥٠م، إذ كان يعرف أن طائفة اليهود فى قرطبة تقوم ببناء معبد عظيم (١١٠). وفى هذا المقام يجب أن نذكر أن المعبد اليهودى السابق قد هدم عام ١١٤٨م، بعد أن وصل الموحدون إلى قرطبة، وبالتالى فإن جوهر عملية إقامة مبنى

جديد كانت تمثل فى حقيقة الأمر نوعا من " الاسترداد " الذى يرافقه تحالف بين الملوك القشتاليين واليهود. وبعد طرد اليهود عام ١٤٩٢م استخدم مبنى المعبد لعدة أغراض دينية وتربوية، حتى تمكن روفائيل روميرو باروّس R. R Barros من اكتشاف أهمية المبنى، وبدأت أعمال الترميم التى نفذت على مراحل وأدت إلى خلق ظروف ملائمة للحفاظ على الأثر. ويعتبر المخطط النموذج الذى سوف يتم السير على حذوه فى باقى العمارة السفردية. وفى هذا المقام يقول ميجل أنخل إسبينوزا M. A. Espinosa : "تقدم لنا مدينة قرطبة جوهرة فريدة وذلك من حيث التخطيط المعمارى المتين والعناصر الزخرفية التى تتسم بقوة التعبير . وابتداءً من الفراغات والخطوط الهندسية وأخذا فى الاعتبار للدلالات العددية فى زخارفه الجصية، فإن كل شىء يبدو أنه خضع لحسابات دقيقة ، فصغر حجم الصالة وشكلها الذى يكاد يصل إلى حد الكمال يدعواننا إلى التعامل مع المبنى على أنه قطعة فنية وغنية من المشغولات الصغيرة التى تمت زخرفتها بالخطوط المعمارية "(١١١) .

وكان للمبنى منشآت أخرى ملحقة، لها وظيفة تتعلق بشئون الطائفة مثل الأكاديمية التلمودية، وما بقى من المبنى اليوم هو: الهيكل العام، والصحن، والممرات، وصالة العبادة ،حيث نلمح فى الجزء العلوى منها وجود مقصورة النساء. وتفتح هذه المقصورة على صالة لأداء الشعائر تتسم بصغرها من خلال ثلاث فتحات تقوم بوظيفة تصنيف الفراغات المخصصة للزخارف على الحائط . أما المدخل فيقع فى الحائط الجنوبى والسبب فى ذلك - كما يقول ميجل أنخل إسبينوزا- هو إنشاء محور ذى طرفين (قطبين) مغلق بين الشرق والغرب، ويتحول بذلك إلى نموذج لباقى المعابد اليهودية. أما بالنسبة للفراغ الداخلى فهو كتلة واحدة تمتد بين القطبين ويوجد فيه: طاولة التوراة والمنبر المخصص للقراءة، والتعليقات، كما يوجد فى معبد قرطبة شىء يجعله أكثر شبها بصندوق صغير لحفظ المجوهرات أو أنه قطعة فنية. وهذا الشىء هو المخططات الزخرفية المنتشرة على حوائطه، حيث نجد تبادلا بين النقوش الكتابية والتشبيكات الجصية، وهنا نجد مجموعة من الأشكال الزخرفية ذات الطابع الرمزى - العددى لم نتمكن من التوصل إلى حلّ لها، اللهم إلا إذا كان الأمر يتعلق بالعفوية وإطلاق الحرية لليد التى تقوم بالزخرفة."

ومع كل هذا توافق عددى غريب له دلالته بالنسبة لليهودية، وهذا التوافق العددى عندما يتكرر فى الهندسة والحساب اللذان يحكمان هذه الزخرفة، يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الزخرفة لم تكن عفوية يقوم بها الفنان على الطريقة الإسلامية، بل كانت تخضع لمخطط رمزى تم إعداده مسبقا "(١١٢) .

وإذا ما كانت العناصر الزخرفية الهندسية والنباتية هى المعجم المشترك فى أنماط أخرى من العمارة المدجنة، فإن النقوش الكتابية بالعبرية هنا يجب أن نفهمها فى دائرة ما تدل عليه. وقد تحدث ميجل أنخل إسبينوزا – فى ميدان المضاهاة بين النقوش الكتابية والعبرية – قائلا: " فى الوقت الذى نجد فيه النقوش العربية تتحول إلى فن تطبيقى لتحل محل الألوان وتكتب بخط لا يكاد المصلون يستطيعون قراءته، فإن النقوش الكتابية العبرية تحتفظ بشكلها الأولى . والسبب فى ذلك بسيط: وهو أن المُزَخرف اليهودى يستخدم عبارات منقولة حرفيا من التوراة. وبالتالى فالحرف ليس مجرد عنصر زخرفى فقط، بل إنه فى المقام الأول يحمل دلالات دينية ووسيلة لنقل شعيرة من الشعائر التى تؤدى فى المعبد "(١١٣) .

هناك بعض الأطلال المتفرقة لمعابد أخرى مثلما هو الحال فى طليطلة (سانتا ماريا لا بلانكا)، وفى كاثيرس **Cacéres** ، أو فى قلعة أيوب **Calatayud**، لكنها – فى أغلبها – ليست كافية لنخضعها للتحليل على إنها نماذج معمارية، وخاصة إذا ما كنا نبحث فيها عن سمات شكلية تجعلها قريبة من الطروحات الخاصة بالفن المدجن (١١٤).

• القصور والعمارة المنزلية :

لقد أجبر عدم الأمان، الذى كان سائدا فى الأراضى المسيحية حتى سقوط الخلافة فى قرطبة، الحكام على بناء تحصينات لحماية مدنهم وإقامة قلاع؛ حيث يطغى الجانب العسكرى على الجوانب الأخرى ذات الفخامة وذات الدلالة على الوضع الاجتماعى. ولقد حدث نوع من إعادة التخطيط بشكل بطىء متزامن مع انخفاض الضغط الحربى، مما جعلنا نرى مخططات معمارية تتوافق مع المفاهيم الخاصة ببناء

القصور والمفاهيم المدنية. ومع ذلك فإن الطبيعة الحدودية التى كانت عليها جغرافية شبه الجزيرة أدت إلى الإبقاء على عمارة الحصون والقلاع حتى القرن السادس عشر (١١٥) . ولا يجب أن ننسى أيضا المواجهات التى كانت تحدث بين الأسر الكبيرة، وما يترتب على ذلك من إقامة القلاع والأبراج الدفاعية وخاصة فى إقليم الأندلس ، حتى قام الملوك الكاثوليك بدعوة النبلاء ليتحولوا إلى تابعين للملك (١١٦) .

ومما لا شك فيه أن فقدان بعض المبانى الوظيفة الحربية أمام الموقف السياسى الجديد أسفر عن تحول مناطق مسوّرة إلى مناطق أبطلت من مفعول الأسوار والتحصينات، وأسهم فى تغيير المفهوم الجمالى للسور الذى كان أحد سمات العصور الوسطى. وهنا يجب أن نرى بناء برج Puerta de San José فى شيقوبية – على سبيل المثال – والذى توجد به زخارف بالجرافيت {الحفر} esgrafiado ، على أنه برج مدنى به صحن تحيط به بوائك. وتتيح لنا الشعارات الخاصة بكل من أندرس كابريرا A. Cabrera ، وبياتريث دى بوباديًا B. de Bobadilla ، والموجودة وسط الزخارف إلى تحديد تاريخ البناء وهو عام ١٥٠٠م (١١٧) .

وعلى ذلك فليس من المستغرب أن تكون النماذج التى نعثر عليها فى قشتالة وليون هى نموذج البرج الحصن، والمنزل – الحصن، وتقدم لنا ماريا تيريسا بيرث إيجيرا وصفا للنموذج الأول: " إن البرج الحصن الذى كانت له وظيفة عسكرية محضة خلال بدايات العصور الوسطى، ثم طرأ عليه تطور خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر حتى أصبح النموذج هو الحصن القصر، حيث تمت أقلمته على أنه مقر إقامة. أما الطوابق المختلفة فهى: الطابق السفلى لمجموعة الحراسة، والمطبخ، والفرسان ، أما الطابق الرئيسى ففيه توجد صالة فسيحة، وتحتوى الطوابق العليا على حجرات للنوم، وأحيانا ما نجد الطابق العلوى مخصصا للشرّافات حيث يمكن استخدامها كبرج للمراقبة، وفى إطار هذا النمط نجد أن الأبراج الموجودة فى شيقوبية Segovia تمثل تنويعة ذات طبيعة مدجنة على أساس تقنية البناء المستخدم فيها الآجر والطوب { الطابية } Tapial ، وبه زخرفة بالجرافيت {الحفر} على الحوائط "(١١٨) .

وتساعدنا النماذج الموجودة فى شيقوبية على متابعة التطور الذى بدأ منذ القرن الثالث عشر، واستمر حتى الخامس عشر. وينسب برج هيركوليس (هرقل) Hercules إلى الفترة الأولى، حيث توجد به زخارف منقوشة باستخدام المغرّة، عبارة عن موضوعات زخرفية ترتبط بعضها بما نجده فى صالة السلاح بقصر شيقوبية A. de Segovia . وهناك موضوعات أخرى تتعلق بحياة الفروسية (الصراع بين المسلمين والمسيحيين، والحيوانات ، والأشخاص وهم مجتمعين حول مائدة الطعام ، ومناظر القنص). كما نعرف أن ذلك البرج كان خلال القرن الخامس عشر تابعا لأسرة أرياس Arias ، ثم انتقل عام ١٥١٣م ليكون جزءا من دير الراهبات الدومنيكان، والذى أسسته السيدة ماريا ميخيا M. Mejía de Luna [١١٩] .

أما برج آل لوثويا Lozoya فيرجع إلى القرن الرابع عشر، وبه نقوش جرافيتية على نظام من الدوائر ويعتبر هذا من أكثرها بدائية. وأخيرا نذكر برج أرياس دابيلا Arias Dávila ، حيث يلاحظ تطور على الجرافيت وبه موضوعات زخرفية هندسية تدخل فى أشرطة [١٢٠] . ولقد انتقل هذا النموذج إلى الهضبة الجنوبية Meseta Sur ، وخير مثال عليه هو بناء برج Arroyo molinos (مدريد) فى نهاية القرن الخامس عشر، وتم البناء على يد جونثالو تشاكون G. Chacón (رئيس بلاط الملوك الكاثوليك).

أما النمط الثانى فهو المنزل - الحصن - الذى يظهر من الخارج على أنه حصن رغم أنه يفتقر إلى برج التكريم، وإلى الأنظمة الدفاعية الخاصة بالحصون . وبالنسبة للمخطط فهو عادة ما يكون مربعا أو مستطيلاً، وله أبراج صغيرة على الأطراف تستخدم كمقارّ إقامة. والتنويعات التى تدخل على هذا النمط نجدها مركزة فى الشكل الخارجى، حيث يمكن ملاحظة سيطرة الأشكال الموروثة عن القوط أو تلك المدجنة. أما الداخل فيوجد به زخارف جصية وأسقف خشبية [١٢١] ، ولقد بقيت أطلال من هذا النمط متمثلة فى Cevico de Torre (بالنسيا Palencia)، وقد أسسته أسرة طوبار Tovar، وقد بقيت بعض الأسقف المستوية {الفرخ } alfarjes ، ذات النقوش الزخرفية بالألوان) [١٢٢] ، كما نجد مثالا آخر فى مدينة بومار Medina Pomar (برغش)، وقد قام ببنائه بدرو فرنانديث دى بيلاسكو P. F. de Velasco خلال الفترة من ١٣٦٧م

و ١٣٩٣م، حيث يَبرز فى داخله بعض الزخارف الجصية التى تتضمن نقوشا كتابية لاتينية وعربية) (١٢٣) .

وفيما يتعلق بالملوك فقد أصبح من القواعد المتبعة – بعد الاستيلاء على طليطلة – استخدام القصور الإسلامية التى كانت تتسم بالفخامة، والرمزية، والرفعة. وهذه صفات كانت بعيدة عن مقار الإقامة التى كانت شبه حربية – الخاصة بالممالك الشمالية. ولقد أدى الإحساس بالدهشة وغيبة النماذج التقليدية لديهم إلى قيامهم بإعادة استخدام تلك القصور، والعمل على إعادة الصياغة عندما يتطلب الأمر إدخال تحديدات أو إضافات .

ومن بين السمات الرئيسية للقصر الإسلامى الفصل بين المكان المخصص للاستقبالات والمقر الخاص {السلاملك والحرملك }، ووصل الأمر فى هذا المقام إلى إقامة مبانٍ مختلفة ومتجاورة، لكننا أحيانا ما نجدها منفصلة فى الإطار العمرانى (القصر والمُنْيَة كعنصرين متقابلين)، وهذا ما نجده فى طليطلة فى منطقة الحزام (Alficén)، وهى منطقة عسكرية وبها قصر. وكذلك المنطقة المسماة " حديقة الملك " Huerta del Rey المجاورة لنهر تاجه Tajo . وهذا القصر المخصص لتزجية أوقات الفراغ (والذى وقعت به تعديلات كثيرة وانتقل من مالك إلى آخر وتعرض لكثير من الهدم) يمكن أن يكون " مشابها لقصر الجعفرية فى سرقسطة، أى أنه مكون من ممرين متوازيين تسبقهما بائكة، ويفتح هذان الممران على حديقة مغلقة بها بركة تقع فى مستوى منخفض "(١٢٤) ، ومن خلال هذا الوصف البسيط الذى تقدمه كلارا دلجادو Clara Delgado نجد عنصرين أساسيين فى القصر الإسلامى انتقلا إلى القصور الملكية المسيحية، وهما: الصحن المستطيل ذو الممرات الكائنة على جوانبه الصغرى، وكذلك بركة (مستطيلة). وسوف تصبح القصور الطليطلية النموذج لتلك القصور التى يستخدمها ملوك قشتالة على وجه الخصوص، وتستمر فى ذلك لزمن طويل ، وبالإضافة إلى القصر السابق نجد قصر الجعفرية هو بمثابة النموذج للتاج الأرغنى.

وقد قام النبلاء القريبون من الملك بتقليد النموذج ، ومعهم علية القوم من رجال الدين. ويمكننا الاعتقاد بأنه قد حدث نفس الشىء بالنسبة للقصور الأسقفية فى ألكالا دى أيناريس A. de Henares ، وطليطلة وبريهويجا Brihuega ، وقونقة Cuenca) .

ورغم أن الأطلال قليلة إلا أننا نعرف الكثير عن زخارفها الجصية، وأسقفها الخشبية المقبية. وفى ألكالا (صالة الاجتماعات Concilios) ذات الحجرات فى الأطراف، وكذلك وجود الحدائق والجناين، ورغم أن الشكل الخارجى لازال يحتفظ بالكثير من الطابع الحربى.

كما توجد نفس هذه الروح فى التقليد فى منازل Casas de Encomienda التى تولت بناءها جماعات حربية مختلفة ، وكان ذلك فى بداية الأمر داخل الحصون ، ثم أصبح فيما بعد داخل المناطق العمرانية، وهذا ما يمكننا أن نراه فى قصور الرؤساء فى الماجرو Almagro ، والتى تنسب إلى جماعة قلعة رباح Calatrava (١٢٥) . أو فى القصور الموجودة فى إقليم إكستريمادورا التى شيدتها جماعة سانتياجو وهذه بدورها أثرت على العمارة المدنية فى أمريكا (١٢٦) .

وفيما يتعلق بالطبيعة الخاصة بالفن المدجن (المفاهيم والعناصر الزخرفية) نجد إنها انتقلت ابتداءً من الملكية واعتبارا من عصر ملوك تراستمارا Trastmara إلى المبانى الخاصة بطبقة النبلاء والواقعة فى المدن الهامة القريبة من المسار المؤدى إلى البلاط. ولقد تعرضت المبانى التى شيدت للكثير من التعديلات حيث تغير الغرض من استخدامها، أو تحولت إلى أطلال مع مرور الزمن . ومع هذا فإن بعض العناصر الأساسية التى يمكن رصدها أحيانا على الصعيد الأدبى فقط، والتى كانت تشكل المشهد الأساسى للحضر والريف، ويمكن استعادتها فى وقتنا الراهن. ونذكر هنا حصن بونفيرّادا Ponferrada (فى ليون، حيث نجد بقايا زليج فى متحف ليون، وبعض التروس الخاصة بالسيد بدرو ألباريث أوسوريو أول كونت ليموس Lemos ، وقد توفى هذا الكونت عام ١٤٨٣م أما زوجته فهى السيدة/ بياتريث دى كاسترو ابنة مفوض قشتالة)، وكذلك قصر بينابنتى Benavente (سامورة وهو فى الوقت الحاضر منشأة سياحية .Parador de T)، وحصن بلنسية Valencia دى دون خوان (ليون، إشارات تتعلق بالزخارف الجصية، وقد بناه السيد بدرو دى أكونيا P. De Acuna الذى توفى عام ١٤٥٦م، وامرأته هى السيدة/ لينور دى كينيونس، أما ابنه فهو السيد/ خوان دى أكونيا الذى توفى عام ١٤٧٦م، وزوجته السيدة تيريسا إنريكث، حيث تظهر شعاراتهم فى بعض الأبراج الموجودة بالمكان)، ونجد أيضا حصن

بيانوبيـا دى كانـيـو Villanueva (سلمنقة والذى شيده آل فونسيكا Fonseca خلال القرن الخامس عشر، ولازالت به بعض أعمال النجارة القديمة) [١٢٧].

وبالنسبة لقصور النبلاء فى الحضر والتى نجدها فى طليطلة، فهى تعتبر نموذجا جيدا نستوضح منه الأنماط التى كانت شائعة. فمن ناحية نجد بناء الصحون المستطيلة الصغيرة والمسبوقة ببوائك مفتوحة فى الوسط على الجانب الأكبر وحجرات صغيرة فى الأطراف. وهناك قـصـور ضـمـن مبانٍ دينية " ذات طبيـعـة مـغـلقـة " de clausura وهذه تؤكد الحفاظ عليها ، وأدت إلى إقامة قصور أخرى مثل " ورشة المسلم " Taller del Moro ، أو منزل ميسا Casa de Mesa [١٢٨] . وكلها تؤكد النمطية التى تحدثنا عنها.

والبديل – الأكثر ملاءمة لهذه الفراغات – نو الحديقة التى تسبق القبة يتخذ نموذجا له من الصالون الكورَّال (الحوش) الخاص بالسيد دييجو Salon de Corral. ومع هذا فذلك النمط يتكامل بشكل تطوّرى مع عناصر ملحقة. ولا يجب أن ننسى فكرة الصالون المستعرض الذى يسبق القبة، التى نجدها فى النظام الخاص ببرج قمارش Comares فى قصر الحمراء بغرناطة أو فى كاستيَّخو دى مونتيجودو Monteagudo فى مرسية (عصر ابن مردنيش). وله سوابق أيضا فى العمارة فى إفريقية، وعلينا أن نشير أيضا إلى التطور الذى طرأ على النمط نفسه، من خلال الفراغات المستطيلة المحيطة به فى الجوانب التى لا تفتح على الصحن. ويتم تأمل هذا التطور فى اثنين من المبانى الأكثر أصالة فى العصر الوسيط المتأخر، وهما : صالة الأختين ببهو السباع بالحمراء فى غرناطة ، وصالون السفراء فى قصر السيد بدرو الأول فى القصور الملكية بإشبيلية.

أمـا بالنسـبـة لشكل الحـدائق فلم نـعد نرى إلا القليل من أطلال تلك التى زالت تحتفظ ببنية مربعة، ومع هذا فقد عثر فى مدينة الزهراء على مثلها، كما تم تنفيذها فى كـاسـتـيَّـخـو دى مـونتـيـجـودو Monteagudo ، وعلينا أن ننتظر بعد ذلك لنجدها فى قصور: ألفونسو العاشر ، وألفونسو الحادى عشر فى إشبيلية وقرطبة. وهى الأمثلة الأكثر اكتمالا . وترى ماريا تيريسا بيريث أن الاكتشافات الأثرية تشير إلى وجود

نماذج لها فى قصر تورديسياس، وهذا ما يفتح المجال للعثور على نماذج مناظرة فى منطقة الحزام فى طليطلة، وفى لاس أويلجاس فى برغش .(١٢٩) .

إلا أن النموذج الذى كُتِبَ له الاستمرار حتى خلال القرن السادس عشر هو ذلك الذى تتوفر به بوائك فى الجهات الأربع للصحن، وأغلب نماذجه مربعة الشكل وبذلك يهيئ لظهور مناطق لإجراء المراسم فى الطابق العلوى ذات التصميم المرفق به سلالم دخل عليها تطوّر كبير. ففيه نرى استمرار استخدام الزخارف الجصية والنجارة المدجنة، بما فى ذلك الفراغات المستطيلة ذات القواطع فى الأطراف. وعادة ما يكون لهذه القصور مصليات صغيرة مدمجة ضمن عمارتها وتحتل بعض الأركان، وبالتالى نراها تظهر على شكل قباب أو عبارة عن بلاطة صغيرة. والنموذج الذى تم العثور عليه فى " قصر مدريد " الذى أنشئ عام ١٤٣٤م هو عبارة عن مصلى كبير وبلاطة صغيرة. كما كان فى قصر تورّيخوس Torrijos الذى تهدّم مصلى مربع الشكل وفوقه قبة مقربصات (١٣٠) . ونذكر فى هذا المضمار أيضا المصلى المسقوف بهيكل خشبى مدجن يعود للقرن السادس عشر، وهو الخاص بقصر آل كاردينـاس فى أندوخار Andujar (جيان Jaén) .

وتتكرر هذه النماذج جنوب شبه جزيرة أيبيريا (وسوف نخصص للقصور الإشبيلية بندا خاصا بها) ثم تصدر إلى أمريكا، وخاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن منطقة حوض نهر الوادى الكبير سوف تقدم لنا أمثلة أخرى أعيد استخدامها، وتم إدخال تعديلات عليها (بمعنى التدخلات المعمارية التى سوف تطرأ على قصر إشبيلية، الذى كان فى الأصل دار الإمارة منذ عصر الحكام الأمويين فى قرطبة).

أما بالنسبة للعمارة المنزلية فلم نكد نعثر على أطلال، وإن كانت موجودة فقد تعرضت لتعديلات كثيرة مع مرور الزمن، وأفضل مثال على ذلك هو ما نراه فى مجموعة المنازل التى لازالت قائمة فى حىّ البيازين Albayzin فى غرناطة، حيث نتأمل العديد من الأمثلة التى ترجع إلى القرن السادس عشر إذْ تتشابك التقنيات ومخططات المسطحات الموروثة كلها من العصر المدجن، وبها تأثيرات قوطية وأخرى خاصة بعصر النهضة وأسلوب المانرزم Manierista ، وعلينا أيضا أن نفرق بين المنازل الموريسكية

وتلك التى تنسب للسكان الجدد للمدينة، إذ يلاحظ أن الأولى هى الأصغر وليست لها تأثيرات فنية كبيرة، أما الثانية فهى متسعة ولها واجهات ممتازة. أما حىّ Axares الذى كان مقرا للنبلاء الناصريين خلال العصر الإسلامى، فقد دخلت عليه تعديلات بعد الاستيلاء على غرناطة على أساس أنه حى أرستقراطى . ويقوم أكثر القصور المنتشرة فى الحى على مبانٍ ترجع للعصر الإسلامى، والتى تعرضت للهدم مسبقا وأُدمجت لتكون جزءا من المبنى الجديد. أما بالنسبة لتلك الأبنية القريبة من مخطط القصر والتى يتم الدخول إليها من خلال دهليز Zaguán فهى عبارة عن مخطط يلتف حول صحن محاط بالبوائك، كما إنها مكونة من طابقين بالإضافة إلى طابق ثالث فى الناحية الشمالية؛ وذلك للوقاية من الرياح ولاستخدامه كبرج مراقبة. وأحيانا ما نجد حديقة فى الجزء الخلفى ، أما بالنسبة للأسقف فهى من الخشب غير الملوّن وعلى شكل جمالونى، وأحيانا ما نراها تجمع أسقفا أخرى ذات الطابع الخاص بعصر النهضة . ومن العناصر الهامة بئر السلم حيث من المعتاد أن يكون مسقوفا بهياكل خشبية غاية فى الروعة. ومن أفضل الأبنية التى وصلتنا من هذا النوع هو منزل بيساس Pisas دى لوس أجريدا – آل Agreda) ومنزل آل كاستريل Castril .

وإذا ما كانت هذه الأبنية الخاصة بعلية القوم تحتوى على صحن محاط به بوائك تقوم على أعمدة، فإننا كلما انتقلنا إلى منازل أكثر شعبية نجد أن عنصر الصحن يظل قائما ويعتبر كعنصر تتولد عنه الممرات، غير أن هذه الأخيرة تتأقلم على الفراغ القائم، أى إنها تقل من حيث المساحة وتقوم على أكتاف أو أعمدة ذات أصول ناصرية. ونذهب إلى أبعد من هذا لنقول: إنه تم دمج فراغات إسلامية سابقة فى تصاميم تجمع بين عدة عناصر، وهنا الواجهات الداخلية ذات العقود المسننة angrelado ، وفتحات بها تشبيكات نوافذ فى المناطق العليا، وخزانات فى عمق الحائط. كما أن المنزل الكائن تحت رقم ٦ شارع Zafra ، والمنزل رقم ٤ فى منحدر Cuesta de Santa Inés ، والمنزل رقم ٩ فى لا باديرو دى سانت إينس L. de Ines .

وعندما ندلف إلى حى البيازين، وخاصة فى الأجزاء العليا منه، ونعرف مسبقا أنه كان بمثابة حى للسكان المسلمين خلال حقبة هامة من القرن السادس عشر ، فإننا نجد مساكن بها حجرات مبنية ، طبقا لحاجات سكانها، ولكنها لازالت بحالة جيدة

حتى بعد أن تم إدخال تعديلات عليها لتتوافق مع الواقع الاجتماعى الثقافى الجديد. وهذه المبانى ، التى تعتبر نتاج التطوّر الخاص للمنازل الناصرية، هى أقل حجما كما رأينا بالمقارنة بالمنازل التى يعيش بها المسيحيون القدامى، كما أن الأعمال الخاصة بنجارة الخشب أقل. ومع ذلك فإن الأسقف الخشبية المقبية بها تنوع كبير من حيث الحلول التقنية التى تعنى بالناحية الوظيفية أكثر من الناحية الجمالية(١٣١) .

ويمكننا أن نميز صنفين من المبانى: تلك التى تحيط بصحن مستطيل به بركة، لكن هذا العنصر يختفى كخيار آخر عندما يكون الشكل مربعا. ويرتبط حجم المبنى بالمستوى الاجتماعى والاقتصادى لمن يقيمون به، وتتراوح مساحة المنزل الشعبى بين ٥٠ و١٥٠ مترا مربعا، ثم يتحول المبنى إلى النمط الخاص بالقصور عندما يتجاوز هذه المساحة. وعندما لا يكون بالفراغات المستطيلة حجرات تحددها العقود فإن الفواصل بين الفراغات من خلال تنويع الأسقف. فإذا ما كنا فى الطابق الأرضى فإن الأسقف المستوية يتغير فيها اتجاه الكمرات الرافدة عند القواطع. أما إذا كان الأمر يتعلق بالطوابق العليا فإن الجزء الرئيسى يتم تسقيفه بهيكل خشبى، أما الجوانب فبها أسقف مستوية { الفرخ } Alfarjes ، والأمثلة عديدة على ما نقول ، وإذا ما كانت الهيئات المسئولة قد أسهمت فى هدم الكثير من المنازل - عن جهل - رغم أنه كان يجب الحفاظ عليها - فإن هناك جهود تبذل - عامة وخاصة - لاستعادة تلك المنازل (١٣٢). وعندما طُرِدَ الموريسكيون بدأ الهدم التدريجى لحى البيّازين، ففى عام ١٥٧١م تشير كشوف الجرد إلى مصادرة ١٥٧٤ منزلاً. وفى عام ١٥٨٣م لم يتم شغل إلا حوالى ٢٢٢٨ منزلا.

الهوامش

(١) Cfr. M. Montero Vallejo, Historia del Urbanismo en España I. Del Eneolítico a la Baja Edad Media, pág. 238.

(٢) Cfr. A. Almagro Gorbea, Urbanismo y arquitectura en la Sierra de Albarracin.

(٣) Cfr. M. A. Castillo Oreja. Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares; un modelo urhano de la España moderna.

(٤) AA.V V., El Mudéjar de Teruel. Patrimonio de la Humtanidad, pág. 48.

(٥) Collantes de Terán, Sevilla en La Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres, pág. 73.

(٦) M. T. Pérez Higuera, Arquitectura Mudéjar en Castill y León, pág. 27.

(٧) Ibídem.

(٨) Ibídem, pág. 28.

(٩) Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado, et alii, Arquitectura de Toledo. Del Romano al Gótico, págs. 147-150.

(١٠) Cfr. L. Cervera Vera, Arévalo (Avila). Desarrollo urbano y monumental hasta mediados del siglo XVI, pág. 122.

(١١) Abd Allah, El siglo XI en 1. a persona. Las "mernorias" de Ahd Allah, ultimo rey zirí de Granada, pág. 156.

(١٢) Sobre la Arquitectura militar en La Granada nazarí, cfr. A. Malpica Cuello, Poblamiento y Castillos en Granada.

(١٣) Cfr. M. Epalza. Mutaciones urbanísticas debidas a la transformación de mezquitas en iglesias.

(١٤) El caso do Cáceres ha sido estudiado por P. Mogolión Cano-Cortés, Religiosidad y ciudad. Las modficaciones urbanísticas en el Cacere medieval intramuros y las Órdenes Religiosas, págs. 35-55.

(١٥) F. J. García Marco, Espacio urbano y rural en Las aljamas Mudéjares de las cuencas del Jalón y el Jiloca medios, págs. 416-428.

(١٦) Cfr. M. Montero Vallejo, op. cit., pág. 257-258 y J. M. Escobar Camacho, Cordoba en la Baja Edad Media, págs. 218-219.

(١٧) A. Collantes de Terán, op. cit., pág. 77.

(١٨) Todos los nombres de las calles pertenecen a Córdoba con la idea de unificar criterios en una misma población. Cfr. M. Escobar Camacho, op. cit.

(١٩) Sobre el concepto de corrales y su evolución en la Edad Media, cfr. M. Montero Vallejo, Corrales y adarves, formas particulares de entender el espacio urbano en la España medieval, páginas 123-147.

(٢٠) Cfr. A. Collantes de Terán, op. cit., págs. 74-75.

(٢١) Cfr. L. Torres Balbás, Ciudades Hispanomusulmanas, págs. 384-387.

(٢٢) Collantes de Terán, op. cit., pág. 76.

(٢٣) J. M. Escobar Camacho, op. cit., pág. 74.

(٢٤) Ibídem, pág. 77-78. No obstante, nuestro autor concluye que. en el caso de Cordoba, al adquirir las collaciones sus propias características acabaron por identificarse con la nomenclatura de barrios que utilizamos actualmente.

(٢٥) M. I. Falcón Pérez, Zaragoza en el siglo XV. Morfología urbana, huertas y término municipal.

(٢٦) Cfr. L. Torres Balbás, op. cit., págs. 366-368.

(٢٧) Sobre las morerías valencianas y sobre los aspectos rurales en particular, cfr. J. Torro Abad, El urbanismo mudéjar como forma de resistencia. Alquerías y morerías en el reino de Valencia (siglos X1II-XVI). En general, es útil consultar los estudios del VI Simposio Internacional de Mudejarismo que se dedicaron, de forma monográfica, a las morerías. Cfr. AA.VV., Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo.

(٢٨) Cfr. P. J. Lavado Paradinas, Morerías castellano-leonesas.

(٢٩) Cfr. M. L. Ledesma Rubio, Estudios sobre los mudéjares en Aragón, pág. 62.

(٢٠) Sobre las órdenes de conformación de morerías y su evolución, cfr. M. A. Ladero Quesada, Los mudéjares de Castilla y otros estudios de Historia Medieval andaluza, pág. 65.

(٢١) Cfr. M. Montero Vallejo, Historia del Urbanismo en España I. Del Eneolitico a La Baja Edad Media, pág. 251.

(٢٢) Cfr. M. A. Ladero Quesada, op. cit., pág. 37.

(٢٣) Cfr. J. M. Escobar Camacho, op. cit., pág. 152.

(٢٤) Cfr. J. J. Borque Ramón, J. L. Corral Lafuente y F. Martinez García, Guía de Daroca, págs. 33-38.

(٢٥) Cfr. A. I. Petriz Aso y A. Sanmiguel Mateo, Consideraciones en torno a la morería de Calatayud: Distribución urbana de las tres comunidades religiosas en la Edad Media.

(٢٦) Cfr. F. J. García Marco, Espacio urbano y rural en las aljamas mudéjares de las cuencas del Jalón y el jiloca medios, pág. 415 y El urbanismo de la morería de Daroca en el siglo XV.

(٢٧) Cfr. M. L. Ledesma Rubio, op. cit., págs. 58 y 61 y A. Conto Cazcarro, La morería de Huesca.

(٢٨) Cfr. M. A. Ladero Quesada. op. cit., pág. 109.

(٢٩) Cfr. M. I. Falcón Pérez, op. cit., págs. 67-69 y E. Mainé Burguete, El urbanismo de la morería zaragozana a fines del .siglo XIV.

(٤٠) Cfr. L. Cervera Vera, Arévalo (Ávila). Desarrollo urbano y monumental hasta mediados del siglo XVI.

(٤١) M. Ruzafa García, Las actividades industriales de la morería de Valencia, pág. 271 y cfr. del mismo autor En la morería de Valencia. La última sociedad mudéjar, págs. 95-100.

(٤٢) Cfr. A. Robles Fernandez y E. Navarro Santa-Cruz. Urbanismo de la moreria murciana: Del arrabal de la Arrixaca a la morería.

(٤٣) M. Montero Vallejo. op. cit., págs. 269-270.

(٤٤) Cfr. AA.VV., Teruel. Patrimonio de la Humanidad. pàg. 47 y V. Munoz Garrido, La morería de Teruel. Un espacio abierto.

(٤٥) Cfr. D. Gonzalo Maeso, Garnata Al-Yahud. Granada en la historia del judaísmo españoL.

(٤٦) Cfr. L. Torres Balbás, op. cit., págs. 209-215.

E. Martínez Liébana, Los judíos de Sahagún en la transición de1 siglo XIV (٤٧) al XV, pág. 30.

Ibídem, p?gs. 30-31. (٤٨)

Cfr. L. cardaillac (dir.), Toledo. Siglos XII-XIII. Musulmanes, Cristianos y (٤٩) Judios: La sabiduría y la tolerancia, pág. 132.

Cfr. M. I. Falcon Pérez, op. cit., pág. 62. (٥٠)

M. A. Espinosa Villegas, La producción arquitectónica de los judíos en (٥١) España (s. X-s. XV), pág. 321.

Baba Batra, II;3. Cit. en M. A. Espinosa Villegas. op. cit.. pág. 322. (٥٢)

Ibídeeddc3m, pág. 324. (٥٣)

Cfr. J. A. Ruiz Hernando, El barrio de la aljama hebrca de la ciudad de Se- (٥٤) govia, pág. 15.

Cfr. M. I. Falcón Pérez, op. cit., págs. 64-65. (٥٥)

Cfr. J. L. Lacave, Sefarad, Sefarad. La España judía. pág. 24. (٥٦)

Ibídem, pág. 38. Sobre el conjunto de las juderías españolas, cfr. J. L. La- (٥٧) cave, Juderías y Sinagogas Españolas.

J. L. Lacavc, Sefarad, Sefarad. La España Judia, pàg. 39. (٥٨)

Ibídem, píg. 42. (٥٩)

Cfr. AA.VV., Los Mozárabes. Una minoría olvidada, pág. 212. (٦٠)

I. Bango 'Torviso, Edificios e imagenes medievales. historía y significado (٦١) de las formas, pág. 24.

Ibídem, pág. 47. (٦٢)

Cfr. AA.VV., Los Mozarabes. historía de una minoría olvidada, pàgs. 56- (٦٣) 58.

AA.VV., historía del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar, pág. 35. (٦٤)

Ibídem, pág. 38. (٦٥)

Cfr. M. T. Pérez Higuera, Ábsides Mudéjares de la Moraña (Ávila)..., pág. (٦٦) 290.

Ibídem. (٦٧)

Cfr. M. C. Abad Castro, Árquitectura Mudéjar religiosa en el arzobispado (٦٨) de Toledo, págs. 141-147.

AA.VV., Árquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico, pág. 79. (٦٩)

M. C. Abad Castro. op. cit., pág. 133. (٧٠)

Ibídem, pág. 174. (٧١)

A. Morales, Arte Mudéjar en Andalucía. Pág. 123. (٧٢)

Cfr. D . Angulo Íñiguez, arquitectura Mudéjar Sevillana de los Siglos XIII, (٧٣) XIV y XV.

Cfr. I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, arquitectura Mudéjar Granadi- (٧٤) na. Sobre tipologías espaciales, véase J. A. García Granados, La iglesia parroqnial de Guadahutuna, pág. 122.

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. I, págs. 230-242) (٧٥)

Ibídem, pág.238. (٧٦)

Ibídem, pág. 240. (٧٧)

Cfr. M. C. Fraga González, Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucia, (٧٨) págs. 266-267.

A. Zaragoza Catalán, Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera (٧٩) en la arquitectura medieval valenciana, págs. 12-13.

Ibídem, págs. 17-22. (٨٠)

Cfr. L. Torres Balbás, Naves cubiertas con armadura de madera sobre ar- (٨١) cos perpiaños a partir del siglo XIII, pág. 202.

A. Zaragoza Catalàn, op. cit., pág. 29. (٨٢)

Cfr. A. Morales, Arte Mudéjar en Andalucia, pág. 127. (٨٣)

Cfr. R. López Guzmán et alii, Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva (٨٤) España, págs. 18 1-187.

Cfr. M. C. Fraga González, Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucia, (٨٥) pág. 267.

A. Morales, op. cit., pág. 128. (٨٦)

G. Kubler, Arquitectura Mexicana del siglo XVI, páginas 279-280. (٨٧)

Cfr. M. C. Abad Castro, Arquitectura Mudéjar religiosa en el arzobispado (٨٨) de Toledo, pág. 186.

Sobre aspectos decorativos de las torres, cfr. M. C. Abad Castro, op. cit., (٨٩) págs. 187-194.

Cfr. M. D. Aguilar García, Málaga Mudéjar, págs. 36-48 y 141-149. (٩٠)

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 1, págs. 255-265. (٩١)

Cfr.M.T.Pérez Higuera, El primer Mudéjar castellano: casas y palacio, (٩٢) pág. 311.

CL M. T. Pérez Higuera, Arquitectura mudéjar en Castilla y León, pág. 131. (٩٣)

Ibádem, pág. 131. (٩٤)

Cfr. M. Esteve Guerrero, Jerez de la Frontera. (٩٥)

L. Gila Medina, El Mudéjar en Jaen. Aproximación a una fecunda realidad (٩٦) artistica, págs. 130.

Cfr. A. Morales Martínez, Reflexiones sobre algunas iglesias Mudéjares (٩٧) del Aljarafe sevillano, págs. 39-54.

Lázaro Gila identifica la influencia de esta tipologia en algunas obras del (٩٨) ámbito jiennense como Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda. Cfr. L. Gila Medina, op. cit., pág. 128.

A. Morales Martínez, Arte Mudéjar en Andalucia, páginas. 131-132. (٩٩)

Cfr. A. Orihuela Uzal, Casas y Palacios Nazarís. Siglos XIII-XV. (١٠٠)

Cfr A. Morales Martínez., op. cit., pág. 134. (١٠١)

Cfr. M. T. Pérez Higuera. El primer Mudéjar castellano: casas y pala- (١٠٢) cios, pág. 311.

J. Amador de los Rios, El Estilo Mudéjar en Arquitectura, pág. 21. (١٠٣)

E. Romero, Arte Ceremonial Judío, pág. 115. (١٠٤)

Sobre sinagogas en su conjunto, cfr. J. L. Lacave, Juderías y Sinagogas (١٠٥) Españolas.

Cfr. M. T. Pérez Higuera. C. Delgado et alii, Arquitecturas de Toledo. Del (١٠٦) Romano al Gotico, págs. 369-381. En este texto analiza las distintas posturas historiográficas y justifica su adscripcion. También es interesante el estudio de G. Prieto Vázquez, Arqueología de Santa María La Blanca, págs. 347-362.

Cfr F. Cantera Burgos, sinagogas de Toledo, Segovia y Córdoba, págs. (١٠٧) 141-149.

Cfr. S. Palomero Plaza, Apuntes historiográfico sobre la Sinagoga del (١٠٨) Tránsito, Toledo, págs. 143-180.

M. T. Pérez Higuera. C. Delgado et alii, op. cit., págs. 384-385. (١٠٩)

Cfr.J. Peláez del Rosal, La Sinagoga, págs. 123-161. (١١٠)

M. A. Espinosa Villegas. La producciín arquitectónica de los judios en (١١١) España (s. X-s. XV), pág. 268 -269.

Ibídem, págs. 2 72-273. (١١٢)

Ibídem, págs. 2 75-276. (١١٣)

Cfr.J. L. Lacave, op. cit. (١١٤)

En relación con la última frontera del reino de Granada, son interesantes (١١٥) las reflexiones sobre castillos y su adecuación cristiana expuestas en J. C. Hernández Núñez, y L. Martínez Montiel, Arquitectura Mudéjar en Andalucía Occidental, págs. 169-171.

Cfr. M. C. Fraga González, Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía, (١١٦)
págs. 54-55.

Cfr. M. T. Pérez Higuera. Arquitectura mudéjar en Castilla y León, pág. (١١٧)
116.

Ibídem, pag. 114. (١١٨)

Ibídem. (١١٩)

Ibídem, pag. 115. (١٢٠)

Ibídem, págs. 116-117. (١٢١)

Cfr. J. Ara Gil, Una casa -fuerte medieval en Cevico de la Torre, págs. (١٢٢)
267-292.

Cfr. M. T. Pérez Higuera. op. cit., pág. 117. (١٢٣)

C. Delgado. El Mudéjar toledano y su área de influencia, pág. 113. (١٢٤)

Cfr. C. Diez de Baldeon, Almagro. Arquitectura Sociedad, págs. 102-106 (١٢٥)
y 305-310.

Cfr. A. Ruiz Mateos, Arquitectura Civil de la Orden de Santiago en Ex- (١٢٦)
tremadura: La Casa de la Encomienda. Su proyección en Hispanoamérica.

Cfr M. T. Pérez Higura. op. cit.. pág. I 09. (١٢٧)

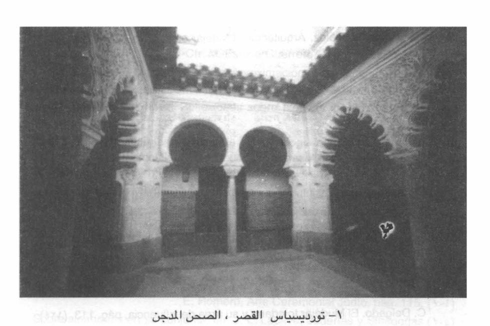
Cfr. M. A. Campos Romero. Imaginemos un palacio mudéjar del S. XIV (١٢٨)
en la llamada Casa de Mesa de Toledo. págs. 883-894.

Cfr. M. T. Pérez Higuera El primer mudéjar castellano: casas y palacios, (١٢٩)
pág. 305.

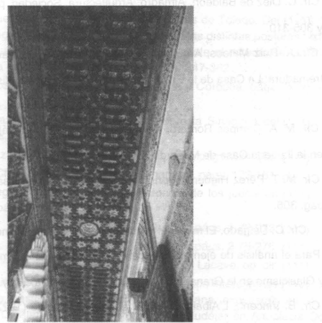
Cfr. C. Delgado, El mudéjar toledano y su área de influencia, pág. 118. (١٣٠)

Para el análisis de ejemplos concretos. cfr. R. López Guzmán, Tradición (١٣١)
y Glasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanisnio.

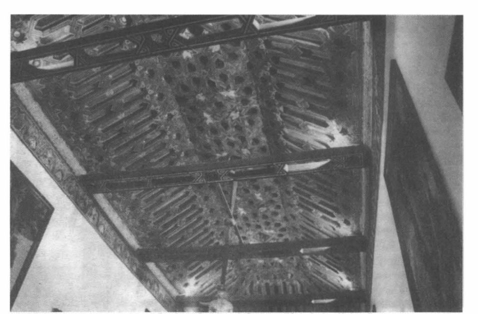
Cfr. B. Vincent., L'Albaicin de Grenade au XVI siècle (1527-1587), pág. (١٣٢)
212.



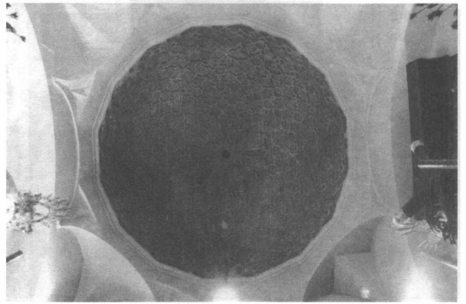
١ – توردیسیاس القصر ، الصحن المدجن



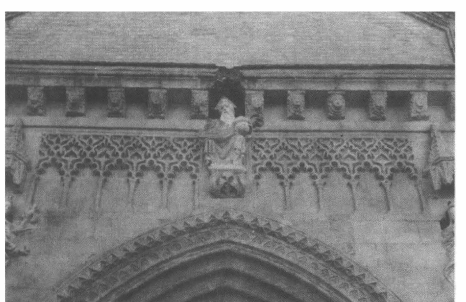
٢ – إشبيلية : القصور الملكية : صحن الوصيفات .



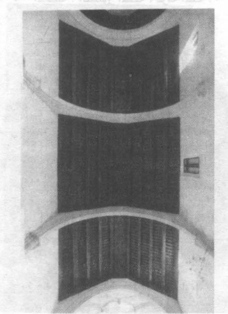
٣ - إشبيلية : القصور الملكية ، غرفة الملكة .



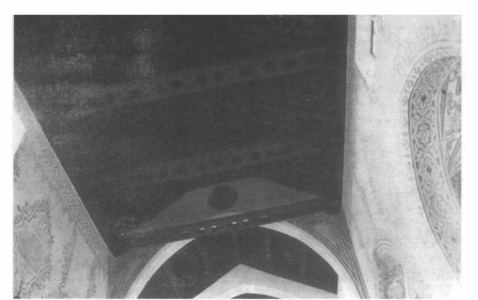
٤ - إشبيلية : كنيسة سانتاكتالينا . مصلى إيرمانداد دى لا إكسلتاثيون .



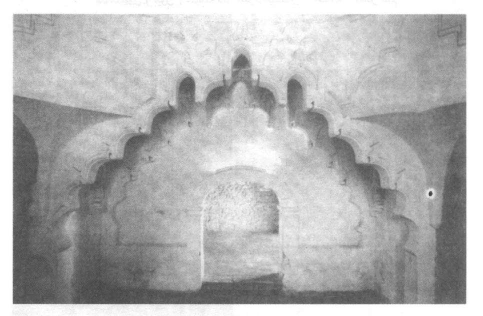
٥ – إشبيلية : كنيسة سان ماركوس . تفاصيل فى الواجهة



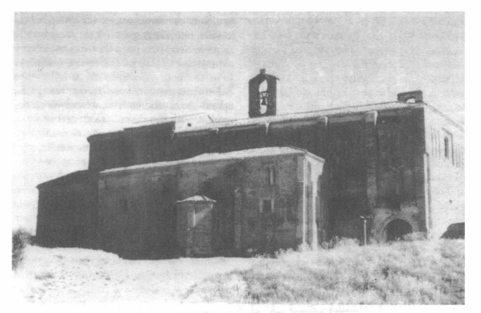
٦ – كاراباكا (مرسية) كنيسة لاكونثبثيون . السقف



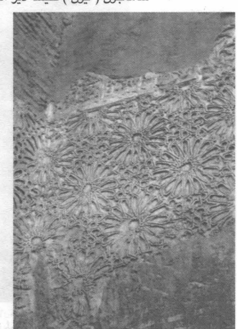
٧ – غرناطة : كنيسة سان ميجل باخو . من الداخل



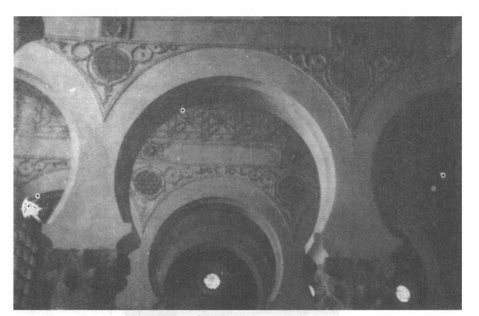
٨ – برغش : دير لاس اويلجاس . مصلى اسونثيون.



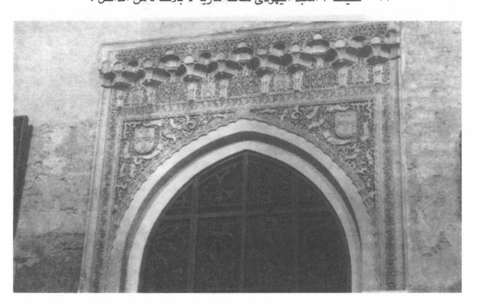
٩ - ساهاجون (ليون) كنيسة دير الفرنسيسكان . الحاجة ، منظر عام



١٠ - ساهاجون (ليون) كنيسة دير الفرنسيسكان . الحاجة ، مصلى السيد دييجو جوفت دى ساندوبال ، تفاصيل الزخارف الجصية .



١١ – طليطلة : المعبد اليهودى سانتا ماريا لا بلانكا ـ من الداخل .



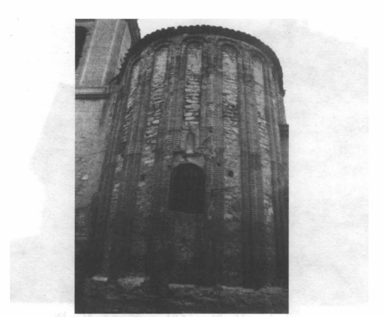
١٢ – قرطبة : كنيسة سانتا مارينا ، مصلى اوروفكو . الواجهة



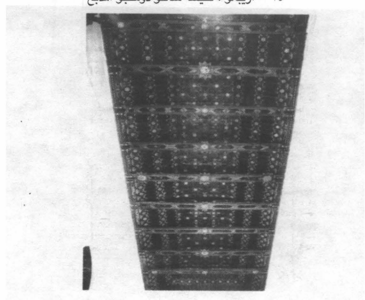
١٣ - ترويل : الكاتدرائية



١٤ - شيقوبية : برج هرقل



١٥ - اريبالو : كنيسة سانتو دومنجو المذبح



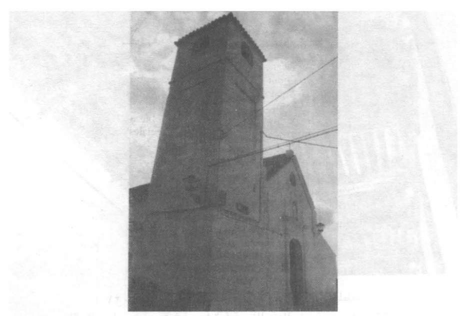
١٦ - سان لوكاردى بارميدا (قادش) : كنيسة عذراء جماعة ارماورادى لانابى



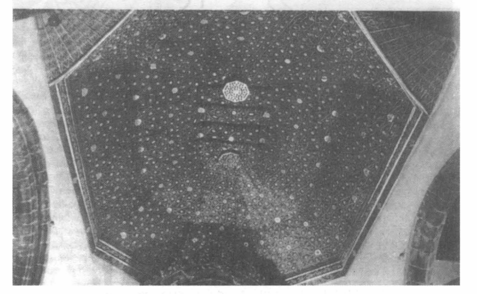
١٧ – إشبيلية : القصور الملكية ، منظر خارجى لصالون السفراء



١٨ – الكالا دى اينارس (مدريد) قاعة الاحتفالات ، تفاصيل من السقف



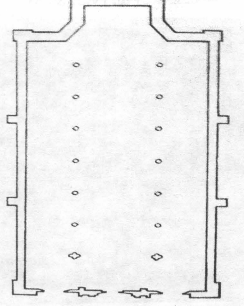
١٩ - كورومبيلا (ملقة) برج الكنيسة



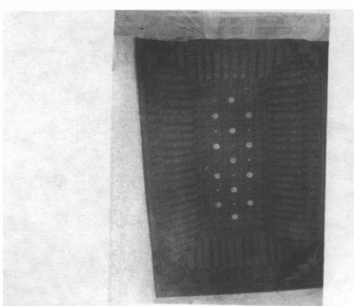
٢٠ - كاندلاريو (سلمنقة) الكنيسة ، هيكل المصلى الكبير



٢١ - تورو (ساموَرة) دير الروح القدس . سقف المطعم



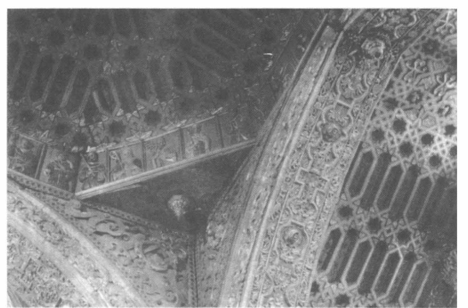
٢٢ - تيكالى (المكسيك) كنيسة سانتياجو الرسول (المخطط)



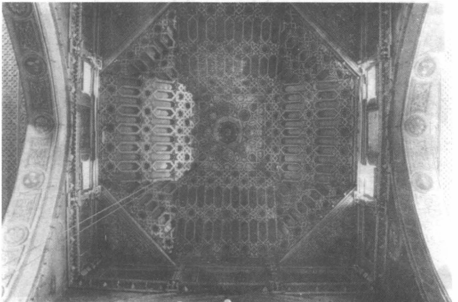
٢٣ - قرطاجنة جزر الهند الغربية (كولومبيا) كنيسة ترينداد . السقف



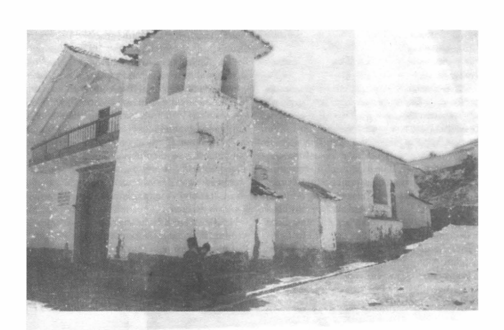
٢٤ - تونخا (كولومبيا) منزل الكاتب خوان دى بارجاس . السقف



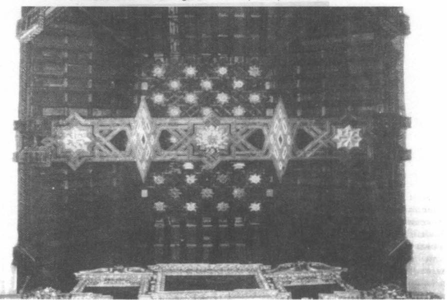
٢٥ – تفاصيل من منطقة التقاطع فى كنيسة سان فرانثيسكو (كيتو) الاكوادور



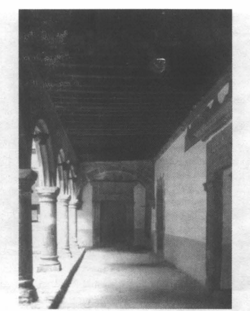
٢٦ – سقف منطقة التقاطع فى كنيسة سانتو دومنجو ـ كيتو (الاكوادور)



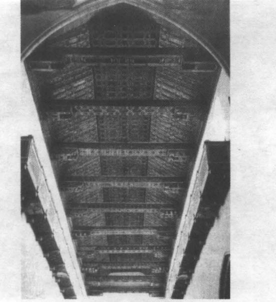
٢٧ – كانينكونكا (بيرو) منظر خارجى لكنيسة دوكترينيرا ..



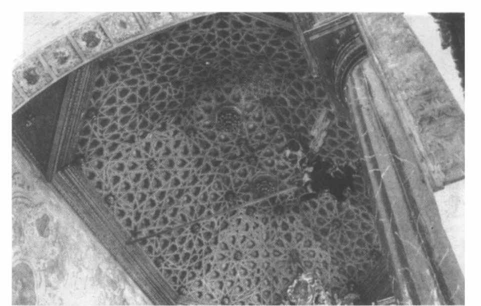
٢٨ – تلاكساكالا (المكسيك) : كنيسة سان فرانثيسكو ، سقف مقصورة الكهنة



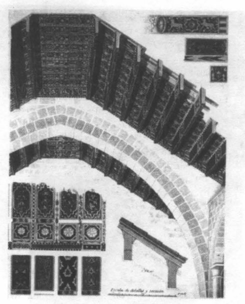
٢٩ - مقر الاقامة claustro بريد لاماجدالينا فى اثكابوتثالكو (المكسيك)



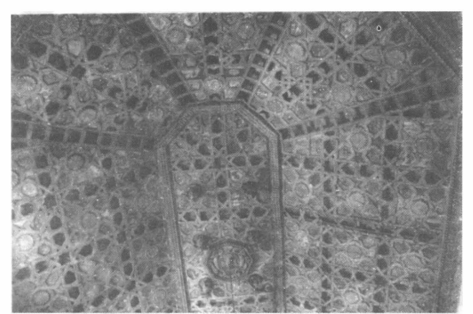
٣٠ - سقف البلاطة فى كاتدرائية ترويل (ترويل)



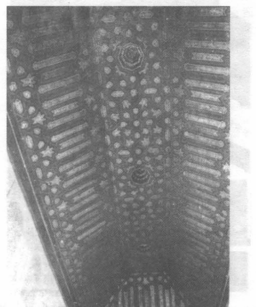
٣١ – سقف مقصورة الكهنة فى دير سانتا كلارا (إسشبيلية)



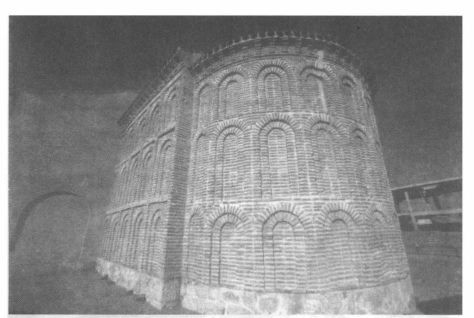
٣٢ – رسم لسقف كنيسة دى لاسانجرى ، ليديا (بلنسية)



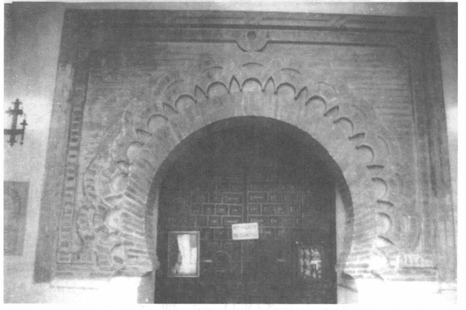
٣٣ - تاكورونتى (جزر الكنارى) كنيسة دير الاغسطيين . تفاصيل السقف



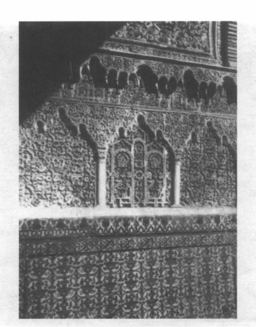
٣٤ - غرناطة . الحمراء ، سقف الغرفة الذهبية



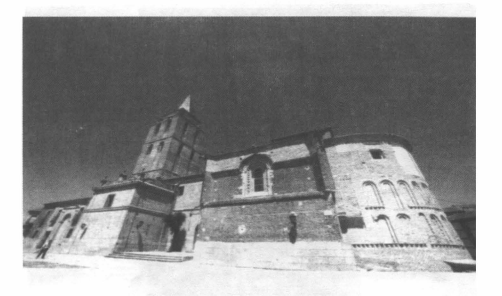
٣٥ – كامارما دى استروبلاس (مدريد) المذبح



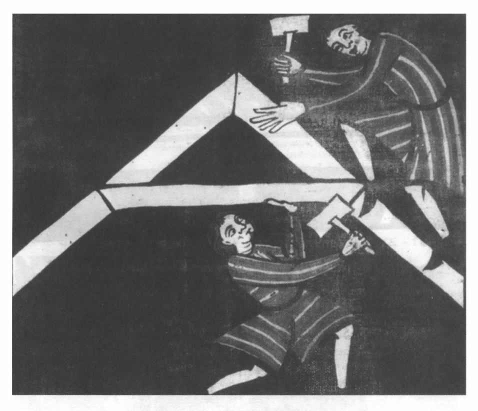
٣٦ – واجهة كنيسة سانتاكتالينا (إشبيلية)



٣٧ – وزرة صالة العدل فى القصور الملكية (إشبيلية)



٣٨ – مادريجال دى لاس التاس تورس (ابيلا) كنيسة سان نيكولاس منظر خارجى



٣٩ – تفاصيل فى سقف كاتدرائية ترويل : تمثيل عملية بناء سقف خشبى

٤٠ – تفاصيل فى سقف كاتدرائية ترويل : نجار يقوم بإعداد كمرة



٤١ – تفاصيل فى سقف كاتدرائية ترويل : نجار يقوم بإعداد كانة

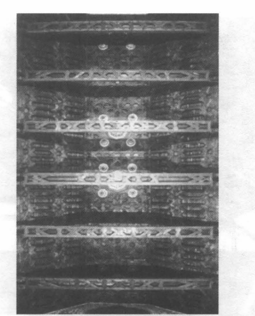




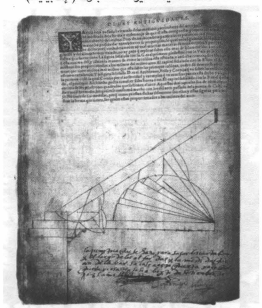
٤٢ – كتاب الأصول الفلورنسى . الكتاب العاشر ص ٥٩ : تمثل لنجار يقوم بعمله



٤٣ – تفاصيل فى سقف كاتدرائية ترويل : تمثل للنقاشين وهم يؤدون عملهم



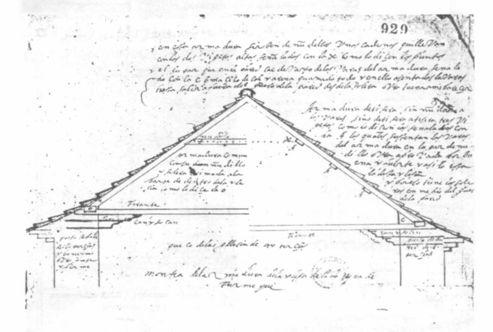
٤٤ – سقف كنيسة دير سانتا باولا (إشبيلية)



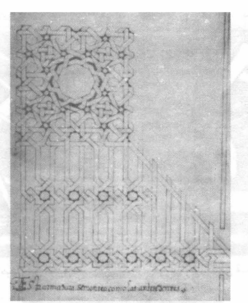
٤٥ – كتاب سيرليو : رسم وعليه تعليق لسباستيان دابيلا



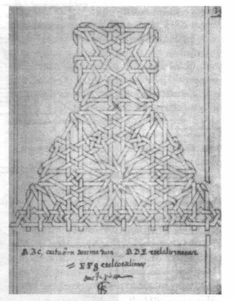
٤٦ – تفاصيل في سقف كاتدرائية تروبل : أعمال نجارة على قدم وساق



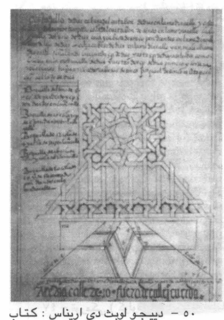
٤٧ – تورمكي (كولومبيا) : كيفية إقامة سقف جمالوني على يد النجار اليخاندرو ميسورادرو ١٦١٩م



٤٨ – دييجو لوبث دى اريناس : كتاب النجارة ، ورقة ١٠ ٢

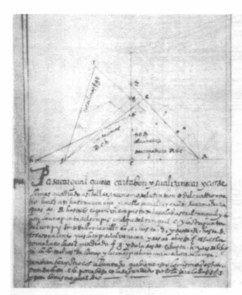


٤٩ – دييجو لوبث دى اريناس : كتاب النجارة ، ورقة ٣٩ ٢

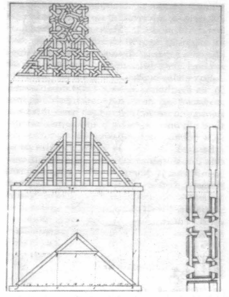


٥٠ – دييجو لوبث دى اريناس : كتاب النجارة ، ورقة ٨ ٧

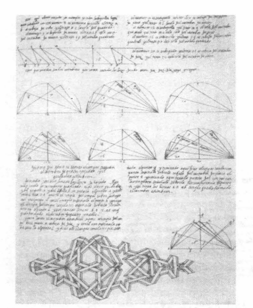
٥١ – دييجو لوبث دى ارييناس : كتاب النجارة ، ورقة ٢٩ ٢



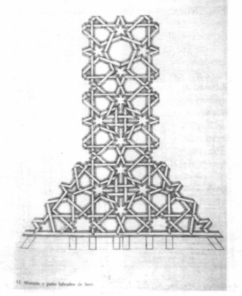
٥٢ – دييجو لوبث دى ارييناس : كتاب النجارة ، ورقة ١٠ ٧



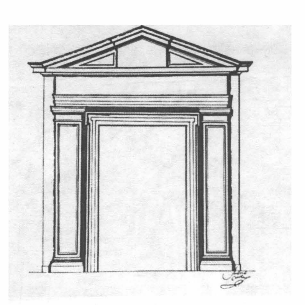
٥٣ – فراى اندرس دى سان ميجل . الكتاب رسم رقم XLV111



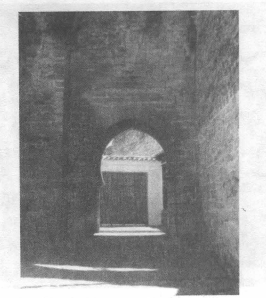
٥٤ – فراى اندرس دى سان ميجل . الكتاب رسم رقم XL1X



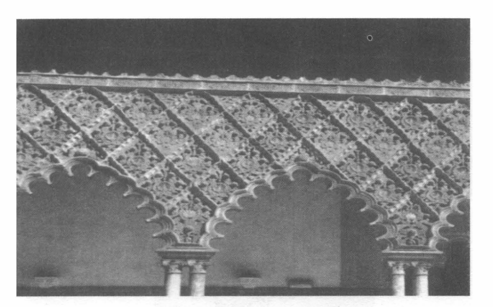
٥٥ – فراى اندرس دى سان ميجل . الكتاب رسم رقم L1



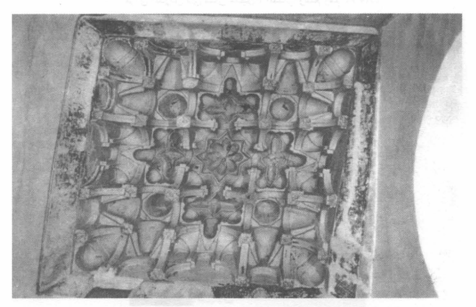
٥٦ – فراى اندرس دى سان ميجل . الكتاب رسم رقم LXV11



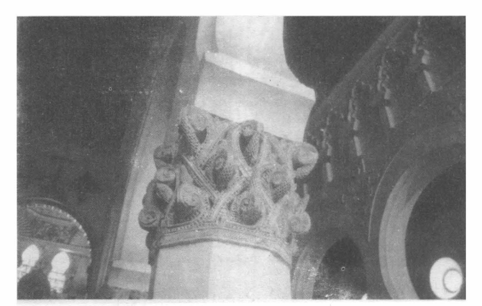
٥٧ – أوبيدا (جيان) بوابة دل لوسال



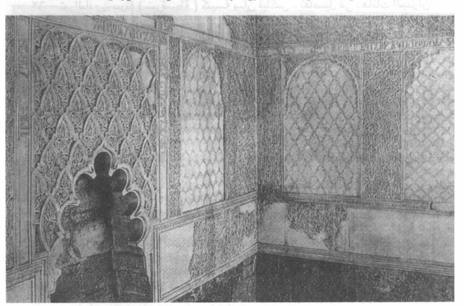
٥٨ – صحن الوصيفات ، القصور الملكية (إشبيلية)



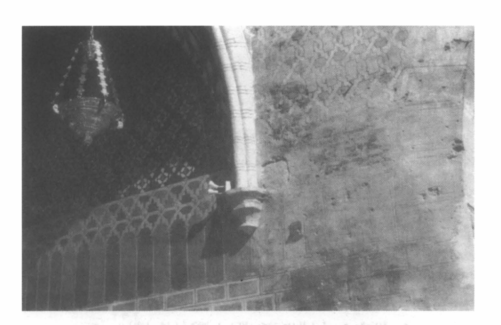
٥٩ – طليطلة : كنيسة سان اندرس : قبة أحد المصليات



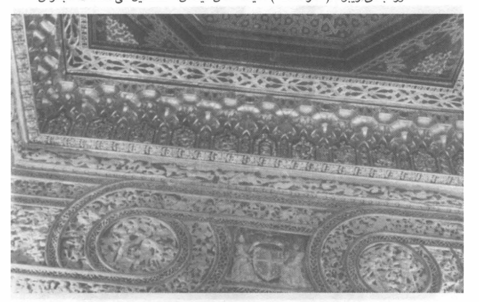
٦٠ – طليطلة : معبد سانتا ماريا لابلانكا : تفاصيل أحد تيجان الأعمدة



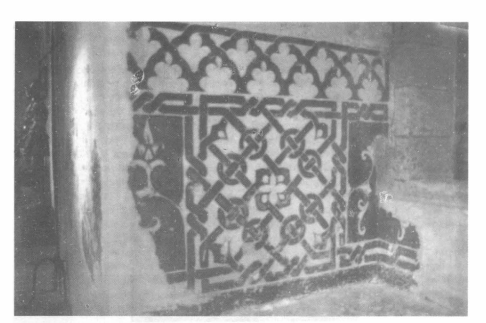
٦١ – قرطبة : المعبد اليهودى : تفاصيل فى بعض الجدران



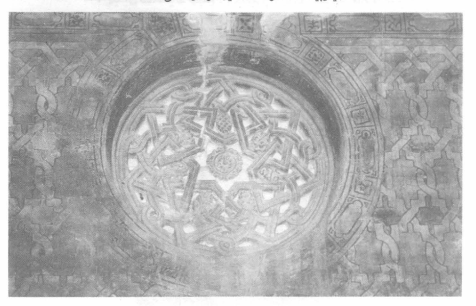
٦٢ – تورالبادى ريبوتا (سرقسطة) كنيسة سان فيلكس . تفاصيل فى دهانات الجدران



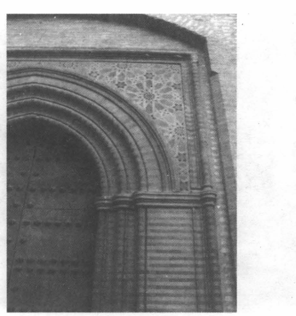
٦٣ – تفاصيل فى صالون سوليو بقصر شيقوبية



٦٤ – شيقوبية : القصر : تفاصيل مرسومة فى صالة الأسلحة



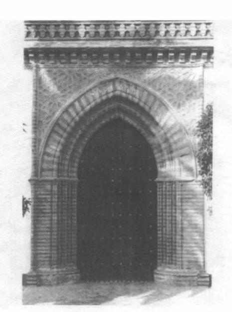
٦٥ – ثيربيرادى لاكانيادا (سرقطة) كنيسة سانتا تكلا (تفاصيل)



٦٦ – تفاصيل فى واجهة دير سان ايسيدورو دل كامبو ، سانتبونثى (إشبيلية)



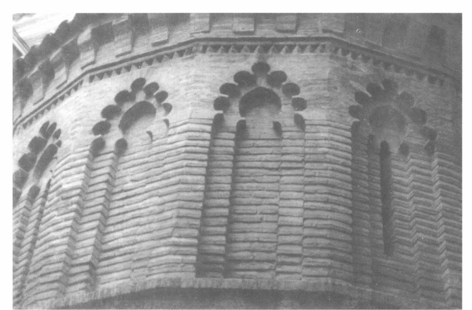
٦٧ – ليدنجا (إشبيلية) كنيسة فويسترا سنيورا دى لا اوليبا القبة



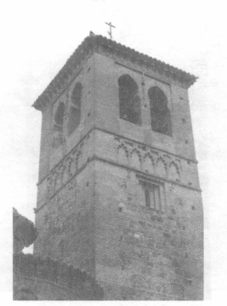
٦٨ - اسما القصر (إشبيلية) : واجهة كنيسة سان بايلو



٦٩ - واجهة كنيسة سانتياجو (ملقة)



٧٠ - مذبح كنيسة سان بيثنتى



٧١ - طليطلة : كنيسة سانتا ليوكاديا : البرج

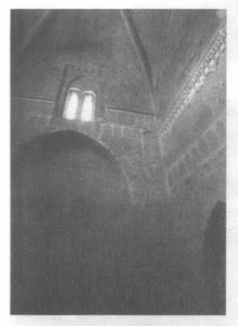


٧٢ - اريبالو (ابيلا) : برج كنيسة سان ميجل

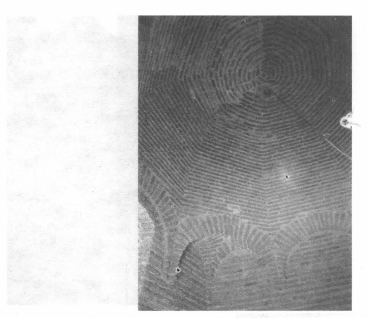
٧٣ - انيثيون (سرقسطة) برج كنيسة نويسترا اسنيوار دل كاستيو



٧٤ – بلمونتى دى قلعة ايوب (سرقسطة) :
برج كنيسة سان ميجل



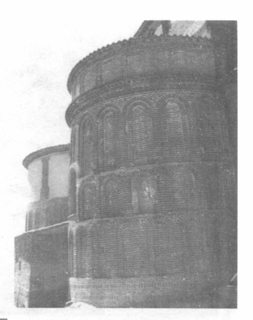
٧٥ – ساهاجون (ليون) كنيسة دير
الفرنسيسكان : لابرجرينا . مصلى السيد
دييجو جومث دى ساندوبال



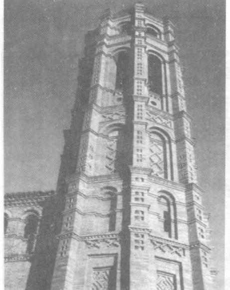
٧٦ – بيليث ـ ملقة (ملقة) منظر من الداخل دبرج الكنيسة سانتا ماريا



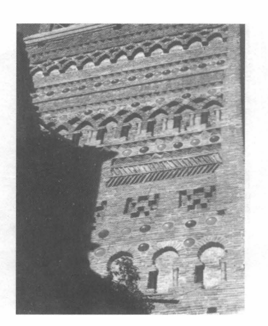
٧٧ – كويار (شيقوبية) : كنيسة سان اندرس : تفاصيل من الخارج



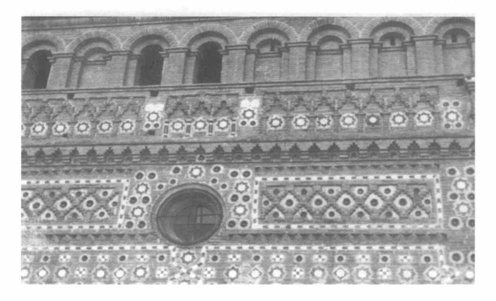
٧٨ – مادريجال دى لاس القاس تورس
(ابيلا) : مذبح كنيسة سان نيكولاس



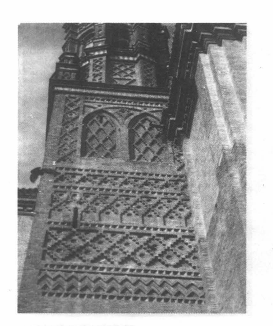
٧٩ – ماينار (سرقسطة) : برج كنيسة
سانتا انا



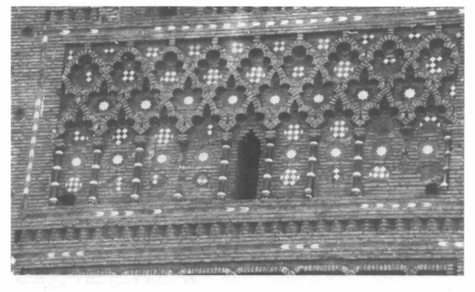
٨٠ - برج كنيسة سانتا ماريا فى اتيكا (سرقسطة)



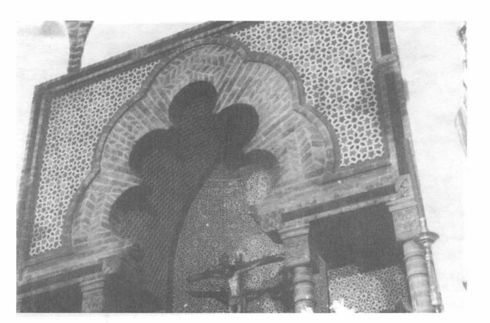
٨١ - موراتادى خيلوكا (سرقسطة) تفاصيل فى واجهة كنيسة سان مارتين



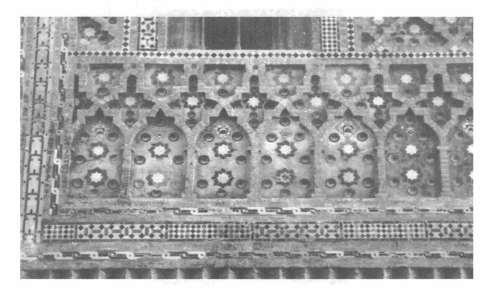
٨٢ – منيه السيدة جو دينا (سرقسطة) برج الكنيسة الصغيرة .



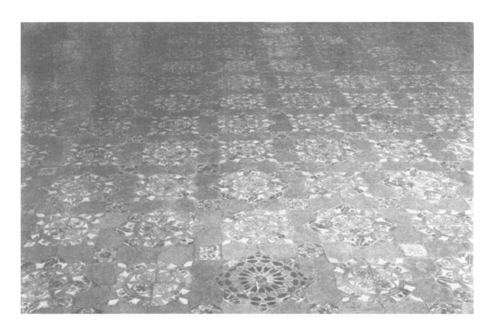
٨٣ – برج كنيسة سان مارتين (ترويل)



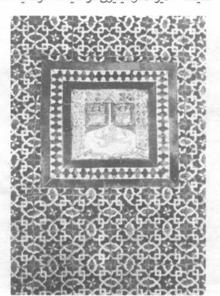
٨٤ - مصلى جانبى فى كنيسة سان بدرو (إشبيلية)



٨٥ - سرقسطة : لاسيو دى سان سلبادور . منظر خارجى لكنيسة سان ميجل .

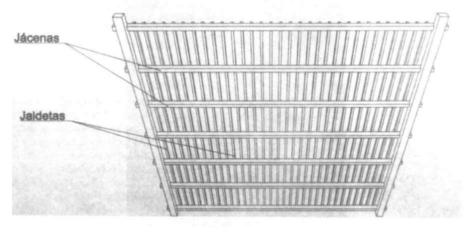


٨٦ – طليطلة : دير لاكونثيثيون فرانثيسكا أرضية الكورو



٨٧ – إشبيلية : وزرة فى القصور الملكية

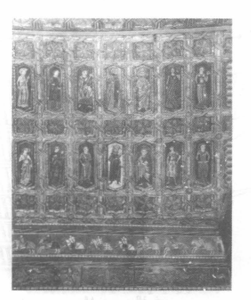
٨٨ - اندوخار (جيان) كنيسة دير خيوس وماريا سقف مقصورة الكهنة



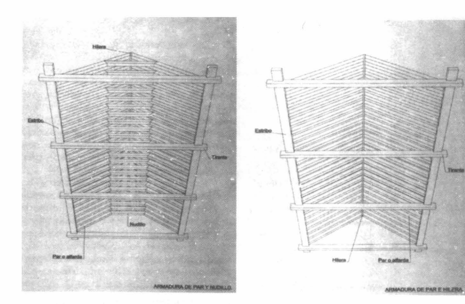
٨٩ - رسم للفرخ



٩٠ – سقف فى قصر الحاكم ايدانثو (جيان)

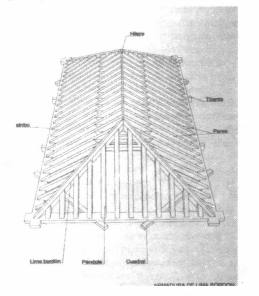


٩١– تدويل : تفاصيل من سقف الكاتدرائية

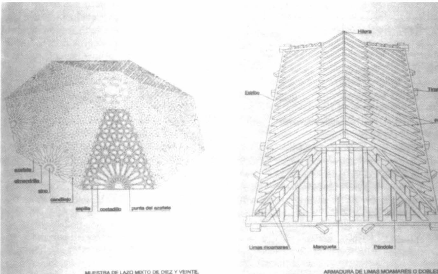


٩٢- رسم لسقف من المسند والسلسلة Par e hilera

٩٣ - رسم لسقف من المسند والرباط Par y nudilla



٩٤ - رسم لسقف ذى الكتلة الخشبية العلوية lima البسيطة



٩٥ – رسم لسقف ذى الكتلة الخشبية العلوية lima المزدوجة (مسقط رأسى)

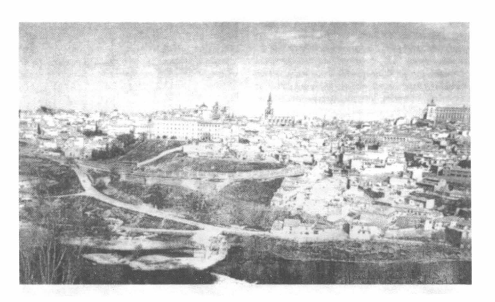
٩٦– رسم لسقف به تشبيكات من عشرة أطراف ومن عشرين



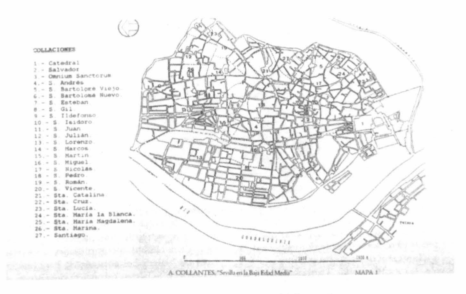
٩٧– ملقه ريض بوابة غرناطة (مخطط)



٩٨- مخطط لغرناطة الإسلامية



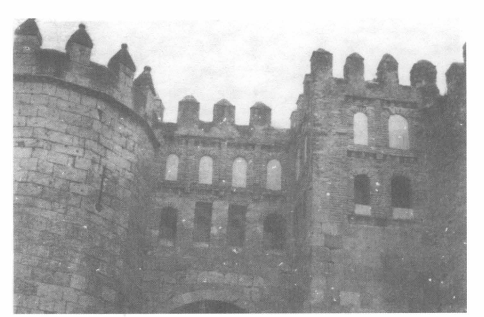
٩٩- منظر عام لطليطلة



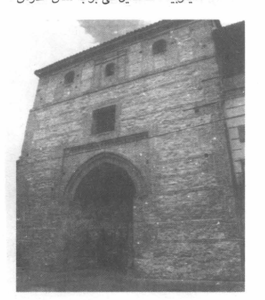
١٠٠- مخطط لإشبيلية خلال العصر الوسيط المتأخر



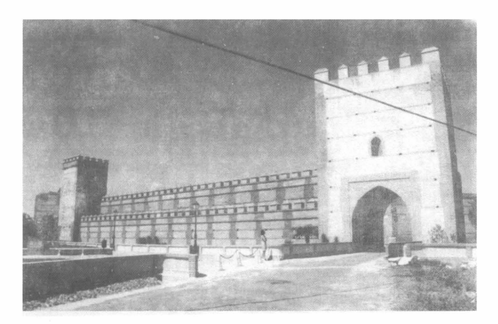
١٠١- كويار (شيقوبية) منظر عام



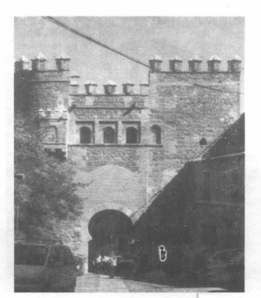
١٠٢- شيقوبية : تفاصيل فى بوابة سان اندرس



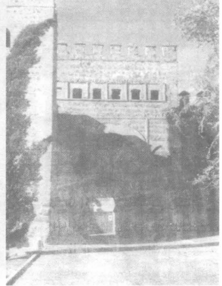
١٠٣- اريبالو (ابيلا) : عقد الكوثير



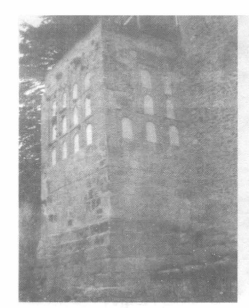
١٠٤- مادريجال دى لاس التاس تورس (ابيلا) بوابة اريبالو



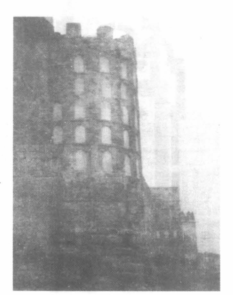
١٠٥- طليطلة : بوابة الشمس



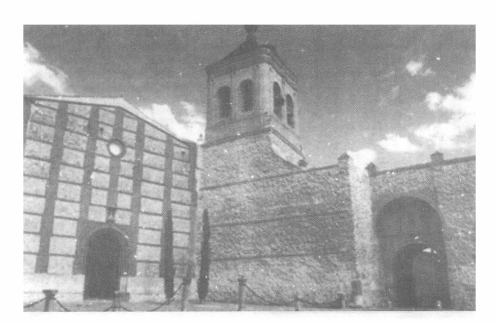
١٠٦- طليطلة : بوابة بياجرا القديمة



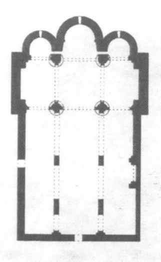
١٠٧- شيقوبية : برج فى السور



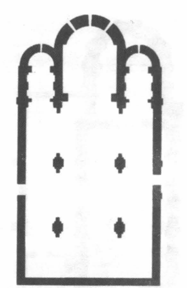
١٠٨- شيقوبية : برج فى السور



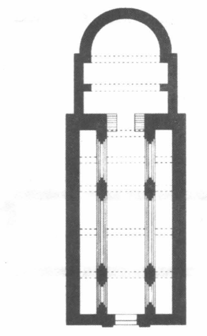
١٠٩- أولميدو (بلد الواليد) بوابة وكنيسة سان ميجل



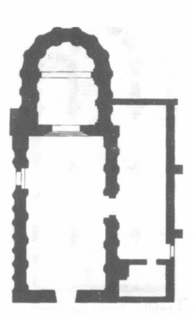
١١٠- مخطط لكنيسة سان تيرسو فى ساها جون (ليون)



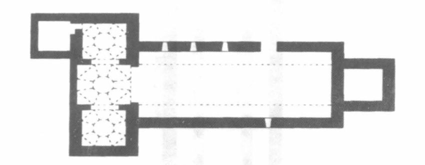
١١١- مخطط لكنيسة ماريا القديمة : بياليياندو (سامورة)



١١٢- أولميدو (بلد الوليد) كنيسة سان ميجل (مخطط)



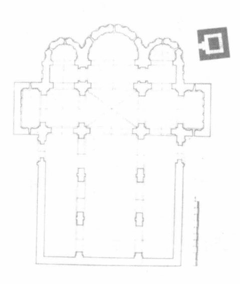
١١٣- مخطط مصلى كريستودى لاس باتاياس (تورو) (سامورة)



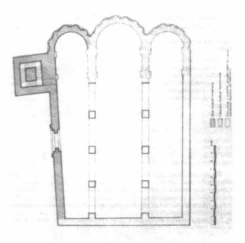
١١٤- مخطط كنيسة فويسترا سنيورادل كاستيو فى بيالكون (بالنسبة)



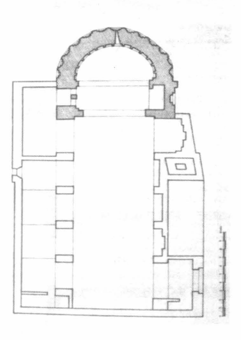
١١٥- اجيلاردى كامبوس (بلد الوليد) الواجهة الرئيسية فى كنيسة سان اندرس



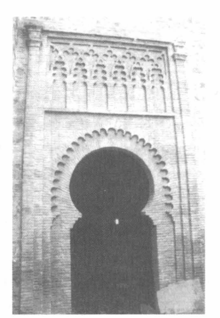
١١٦- مخطط كنيسة سانتيا جو دى ارابال (طليطلة)



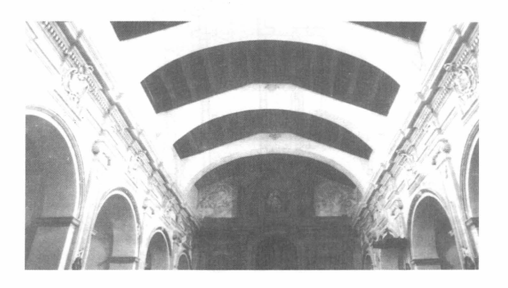
١١٧- مخطط كنيسة سانتا ليوكاديا (طليطلة)



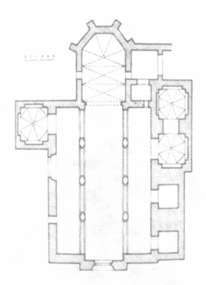
١١٨- مخطط كنيسة سان بيثنتى (طليطلة)



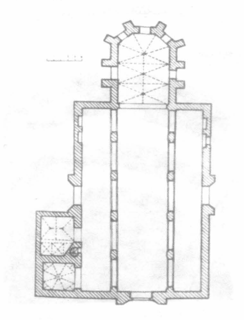
١١٩- واجهة جانبية لكنيسة سانتيا جو دى ارابل وطليطلة



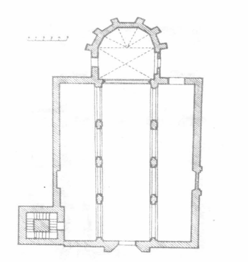
١٢٠- الخيثارس (مرسية) كنيسة لوريتو (منظر من الداخل)



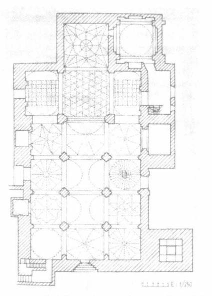
١٢١- مخطط كنيسة سان اندرس (إشبيلية)



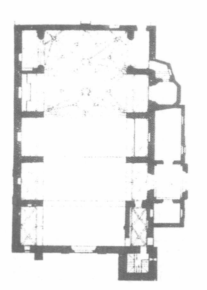
١٢٢- مخطط كنيسة أومنيوم سانكتوروم (إشبيلية)



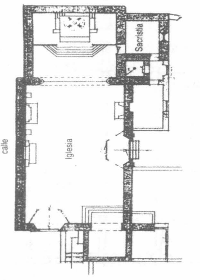
١٢٣- مخطط كنيسة سان ماركوس (إشبيلية)



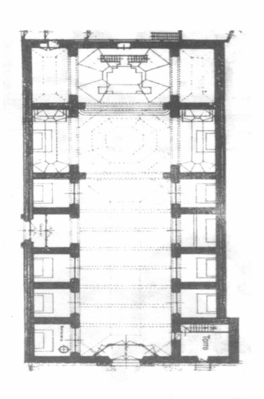
١٢٤- مخطط كنيسة نويسترا سنيورا دى اوليبا - بيريخا (إشبيلية)



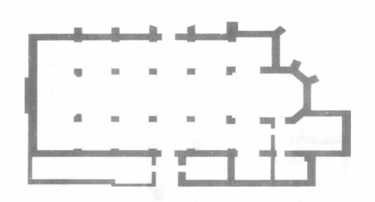
١٢٥- مخطط لكنيسة سان نيكولاس (غرناطة)



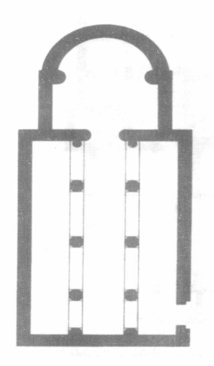
١٢٦- مخطط كنيسة سان بارتولومية (غرناطة)

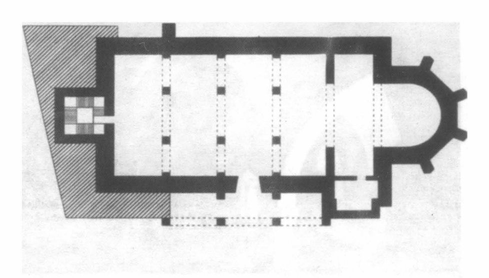


١٢٧- مخطط كنيسة سان يدرو وسان بايلد (غرناطة)

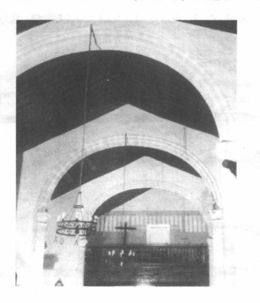


١٢٨- مخطط كنيسة سانتا كتالينا (مقرش) اليا

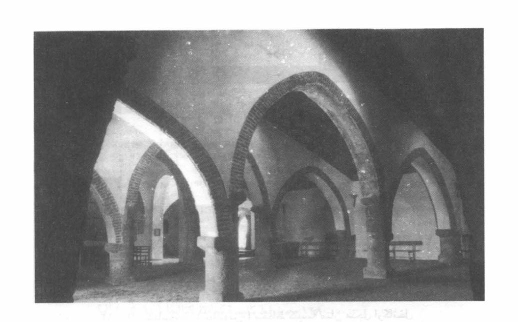




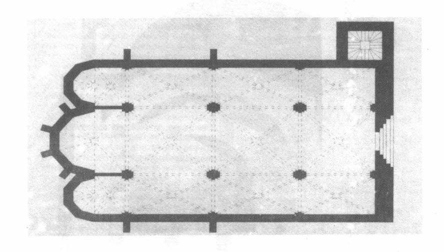
١٣٠- بالد كابابيروس (بطليوس) مخطط كنيسة سان ميجل اركانخل



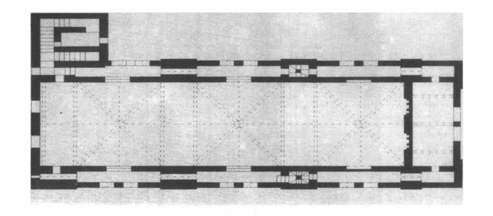
١٣١- منظر داخلى لكنيسة سانتياجو دى لا اسبادا (جيان)



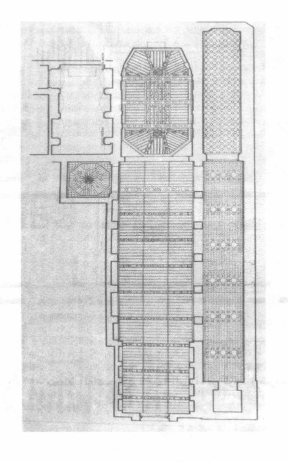
١٣٢- منظر داخلى لكنيسة نويسترا سنيورا دى سالور فى توركيمادا (مقرش)



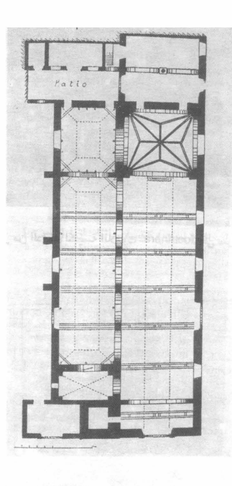
١٣٣ مخطط كنيسة سان بدرو دى لوس فرانكوس بقلعة ايوب (سرقسطة)



١٣٤- مخطط المقاصير في كنيسة العذراء في توبيد (سرقسطة)



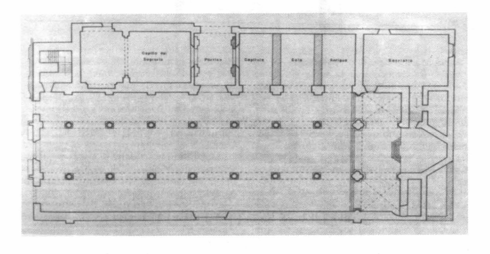
١٣٥- بوجوتا (كومبيا) : كنيسة سان فرانثيسكو . مخطط الاسقف



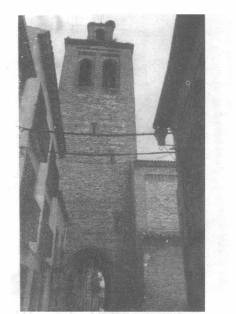
١٣٦- هافانا (كوبا) مخطط كنيسة الروح القدس



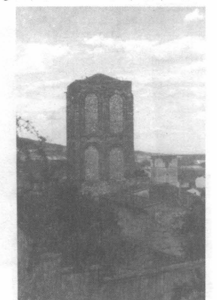
١٣٧- منظر من الداخل لكنيسة اللاهوت doctrinera فى سوتاتاو (كولومبيا)



١٣٨- مخطط لكاتدرائية فى قرطاجنة الهند الغربية (كولومبيا)



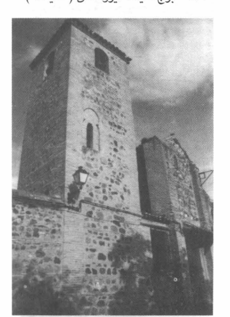
١٣٩- اريبالو (ابيلا) كنيسة سانتا ماريا (البرج)



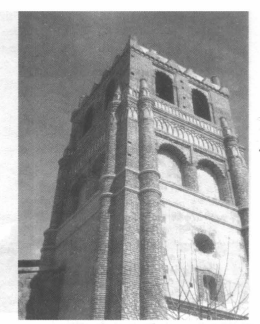
١٤٠- كويار (شيقوبية : برج كنيسة سانتا مارينا)



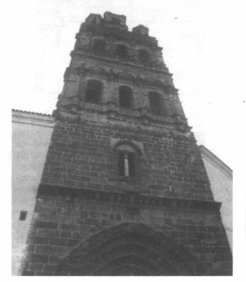
١٤١- برج كنيسة ايروستس (طليطلة)



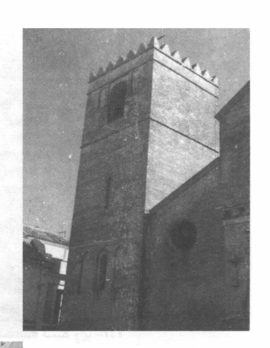
١٤٢- برج كنيسة سان لوكاس (طليطلة)



١٤٣- برج كنيسة سانتا ماريا دى جراثيا بالوماس (بطليوس)



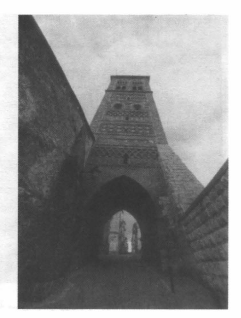
١٤٤- برج كنيسة نويسترا سنيورادى لاجرانادا فى يدينا (بطليوس)



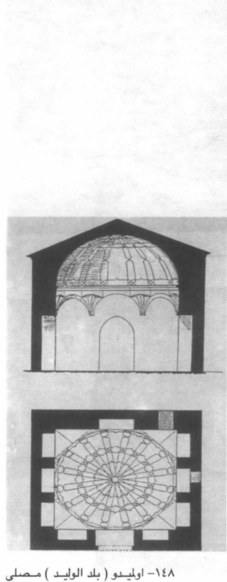
١٤٥- برج كنيسة سانتا مارينا (إشبيلية)



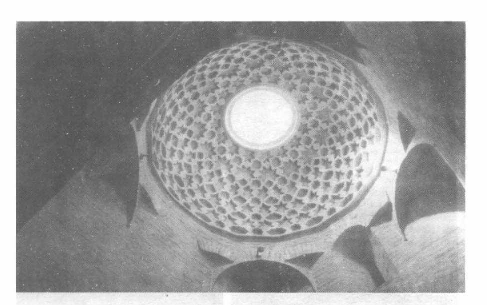
١٤٦- برج كنيسة سان اندرس (غرناطة)



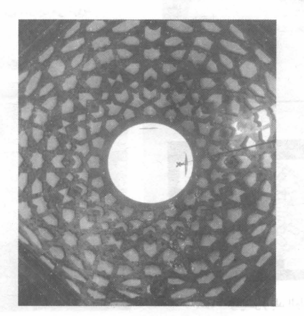
١٤٧- برج كنيسة سان مارتين فى ترويل



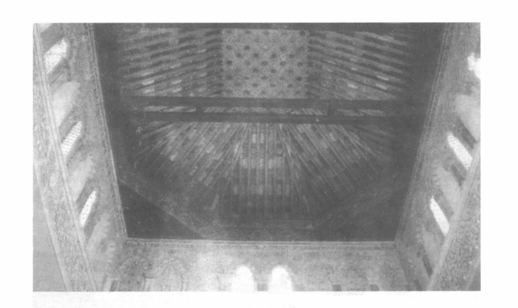
١٤٨- اولميدو (بلد الوليد) مصلى
لاميخورادا : المخطط والمسقط الرأسى



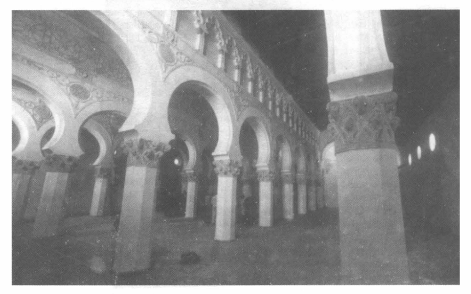
١٤٩- مصلى جانبى فى كنيسة سان ايسيدورو (إشبيلية)



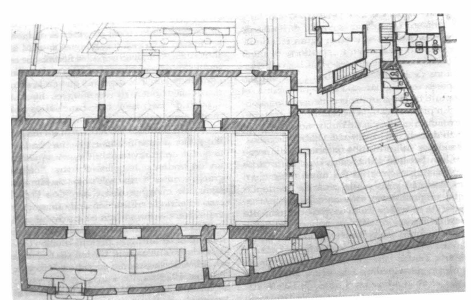
١٥٠- مصلى ملحق بالجزء الأمامى من الداخل فى كنيسة سان بدرو (إشبيلية)



١٥١- منظر داخلى لمعبد الترانستو (طليطلة)



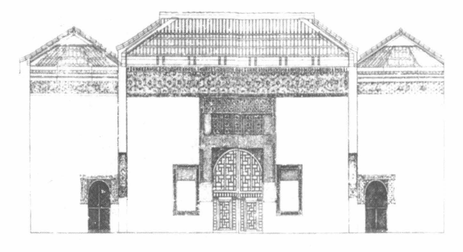
١٥٢- منظر داخلى لمعبد سانتا ماريا لابلانكا (طليطلة)



١٥٣- مخطط لمعبد الترانستو (طليطلة)



١٥٤- منظر خارجى لبرج ال ارياس دابيلا (شيقوبية)



١٥٥- طليطلة : ورشة المورو (مسقط رأسى)



الباب الثانى

الفن المدجن فى إسبانيا

Las Espanas mudéjares



الفصل الأول

القرن الثانى عشر

١-١ : مدخل :

منذ الاستيلاء على طليطلة حتى موقعة العقاب :

(Las Navas de Tolosa) (١٠٨٥-١٢١٢م)(٤٧٨-٦٠٩هـ)

من المعهود أن ينظر إلى استيلاء ألفونسو السادس على طليطلة عام ١٠٨٥م على أنه حدث تاريخى هام يعتبر بداية مصطنعة، لكنها مفيدة، لهذا التعايش خلال القرون الوسطى بين الجماعات الدينية المختلفة والتى تعرف من الناحية الثقافية بالمدجنات. ومن الناحية الرمزية لا يجب أن ننسى الإشارة إلى تحليل ذلك الحدث ودلالاته فى نظر أحد المصادر العربية مثل ابن كردبوس الذى تحدث عن دفع الجزية (وهى الضريبة التى كان على المستعربين سدادها للمسلمين) للملك القشتالى ، وبذلك يتحول النظام الضريبى القديم ، كما لا ننسى اللّقب الذى أطلقه ألفونسو السادس على نفسه وهو "إمبراطور " أى أنه لقب موازٍ للقب أمير المؤمنين ، وجاء هذا اللقب فى كافة المكاتبات الصادرة عنه وهو إمبراطور الديانتين (ابن الكردبوس: تاريخ الأندلس ص١٠٥،١١٠) (١) .

وفى هذا التوفيق بين المتناقضات نجد أن شخص الملك القشتالى المحمّل بالإيحاءات الإسلامية . (فهو يقيم فى قصر من قصور ملوك الطوائف - بنو ذى النون فى طليطلة - ويستولى على المنية أو الحديقة الملكية الواقعة على ضفاف نهر تاجه) ، يدخل فى تناقض مع الخط الذى يسير على النهج الأوربى، أى على ما يقوم به فرناندو الأول وسانشو الثانى فى التشجيع على استقدام رهبان جماعة كلونى وانتشارها ، وإقرار طقوس رومانية جديدة.

وبالنسبة لضم طليطلة - على مستوى السيطرة على الأراضى - لم يكن ذلك إلا خطوة إلى الأمام لجعل الحدود الفاصلة والدفاعية للمسيحيين تصل إلى نهر تاجه. وهنا نجد أن الإبقاء على المدينة والسيطرة عليها كان يعنى ضمان حماية الأراضى الواقعة بين نهرى دويرة وتاجه ، والتى كانت محطاً بداية شغل الأراضى بالسكان الجدد القادمين من الشمال أو من الجنوب. وقد أبدى ألفونسو السادس عناية خاصة بالموضوع فعهد إلى رايموند دى بورجونيا Raimundo de Burgona - ذلك النبيل الفرنسى - القيام بهذه المهمة. وهنا نجد أبرز تلك المناطق هى سلمنقة، وأولميدو Olmedo ، وكويّار Cuéllar ، وشيقوبية Segovia ، وأبيلة Avila ، وأريبالو Arevalo ، وألبا دى تومس Alba de T ، وأيسكار Iscar كما نضم إلى القائمة كلاً من سامورة Zamora ، وساهاجون Sahagun حيث كانت أراضيهما آمنة منذ عام ١٠٧٢م (٤٦٥ هـ) . ويقول مانويل بالديس M. Valdés : " إن الإطار الجغرافى الذى تمتد فيه العمارة المدجنة ، والذى يضم مناطق جغرافية رومانية أصبح واضح الملامح " (٢) .

وقد سار على سياسة القوطيين هذه كل من ألفونسو السابع (١١٢٦-١١٥٧) وألفونسو الثامن (١١٥٨-١٢١٤م) ، ورغم هذا فقد حدثت بعض التذبذبات فى هذا الاتجاه ؛ نظرا لضغوط المرابطين أولا والموحدين بعدهم، وهى اللحظة التى نجم عنها هجرة أعداد كبيرة من المستعربين من الاندلس، ولقد بدأت هذه الظاهرة قبل الاستيلاء على طليطلة ، وأخذت تزيد مع المواقف المتشددة التى عليها الملوك والأسر الحاكمة فى الشمال الأفريقى. ولقد أسهمت هذه المجموعات بميراثها الثقافى، وهنا لا يجب أن ننسى من بينهم هؤلاء المستعربين الذين تم تهجيرهم إلى مراكش على يد المرابطين عام ١١٢٦م (٥٢٠) ،ثم أعادهم الموحدون عام ١١٤٧م . أضف إلى ماسبق أن مدينة المرية ظلت طوال عشر سنوات (١١٤٧م-١١٥٧م) (٥٤٢ - ٥٥٢ هـ) تحت إمرة ألفونسو السابع ، ونزيد على ماسبق عنصراً آخر وهو العلاقات السياسية والحماية العسكرية التى تم إقرارها بين قشتالة وملوك الطوائف فى مرسية (ابن مردنيس). هذه العناصر جميعا تمثل طرقا لنفاذ الثقافة الإسلامية إلى الأراضى الواقعة شمال نهر تاجه.

وبعد موقعة العقاب Las Navas de Tolosa (١٢١٢م) (٦٠٩ هـ) لم تعد طليطلة نقطة فى الحدود الجنوبية ؛ إذ تم اعتبار الأراضى الواقعة بين نهر تاجه ودويرة على أنها قد تم الاستيلاء عليها نهائيا. ولم يتبق إلا السهول الواسعة القائمة بين نهر تاجه ونهر وادى آنه Guadiana ، وكذلك الآفاق المتعلقة بالموقف السياسى والعسكرى المتدهور فى وادى نهر الوادى الكبير.

١-٢ : قشتالة وليون:

أولى المشروعات المدجنة: -

لقد اتسم الفن المدجن خلال هذه الفترة التاريخية بأنه فن ريفى فى المناطق التى تم توطينها ، رغم أن هذه المناطق كان بها ورش متنقلة تابعة لمراكز حضرية وثقافية من الطراز الأول . كما أسهم القيام بتنفيذ مشروعات كبرى تتوافق مع الأساليب الأوروبية السائدة آنذاك فى المدن الكبرى، وهدم المبانى السابقة أو إدخال تعديلات معمارية عليها لم يترك فى أيدينا إليوم إلا القليل من الآثار المتعلقة بتلك الفترة ، والتى تركزت أساسا على المناطق الريفية. وهنا لا يجوز لنا على الإطلاق الحديث عن عمارة محلية إذا ما باعدنا المواد المستخدمة فى البناء (المستخرجة من الأرجاء المحيطة) ، وكذا الأيدى العاملة غير المدربة لكنها ضرورية لإكمال أى مبنى ، وقلة المشروعات الكبرى التى تتحكم فيها الأوضاع الاقتصادية فى المنطقة .

أما الأعمال التى يتم تنفيذها خلال هذه المرحلة فهى تعود فى أصولها إلى المشروعات الرومانية التى استمرت فى استخدام تقنيات بناء تُغَيِّر الشكل الجمالى للمبنى ، وأصبحت منطقة ساهاجون Sahagún هى المركز الأكبر تمثيلا لذلك الاتجاه ، إذ نجد كنيسة سان تيرسو San Tirso قائمة هناك، كما توجد بعض الكنائس الأخرى فى المناطق المحيطة وهى : سان بدرو دى لاس دوينياس S. P. de los duenas ، وسان ثيرباثيو S. Cervasio ، وسان بروتاسيو فى سانترباس دى كامبوس Santervas de Campos . وهذه النماذج جميعها عبارة عن مخططات بازليكية توجد بها ثلاثة مذابح فى الصدر بارزة من الخارج. ومن المؤسف أنه لم يتبق أى من هذه المبانى بشكل كامل ،

ولهذا لا نعرف إلا القليل عن تقنية السقف ، اللهم إلا القباب الرائعة التى تم تشييدها فوق المذابح باستخدام الآجر. وكان من الممكن أن يساعد استخدام الأكتاف - بتشييدها بالآجر ذى الشكل الموشورى فى البلاطات - على تنفيذ السقف باستخدام نفس المواد ، كبديل عن الخشب والتخلى عن القباب نصف الأسطوانية المبنية باستخدام الكتل الحجرية.(٣) وهناك عنصر آخر له أهمية وهو وجود تربيعة (قطاع) Tramo مستقيمة بين البلاطات الثلاث للمخطط البازليكى وبين الجزء المنحنى للمذابح. ولقد تحدث مانويل بالديس عن هذا العنصر بأن له وظيفتين : " فهو يسهم فى توسيع الفراغ المخصص لإقامة الشعائر فى الكنيسة، ويسهم أيضا - ولو بشكل ثانوى - فى لعب وظيفة الدعامة التى تمتص قوة الدفع الثانوية للجدار المنحنى قبل الالتحام بجدار الواجهة الداخلية. وفى الوقت الذى نجد فيه الوظيفة الثانية مستقرة ، فإن الأولى يمكن أن تتعرض لبعض التغيرات ، وخاصة فى تلك الحالات التى تتسم فيها الطقوس الدينية بشىء من التعقيد ، مما يحتم توسعة الفراغ المخصص لذلك ، وهذا يستتبع توسعة التربيعة المستقيمة " (٤) .

وأصبحت مدينة ساهاجون - خلال القرن الثانى عشر - مركزًا دينيًا واقتصاديًا مهمًا ، وتأكد هذا الوضع خلال القرن التالى. وهنا يمكن القول بأن كنيسة سان تيرسو S. Tirso قد بنيت عام ١١٢٦م، أما مصلى سان مانثيو S. Mancio فى دير سان فاكوندو S. Facundo فقد تم تكريسه عام ١١٨٤م.

ولقد تعرضت كنيسة سان تيرسو للكثير من التعديلات ، ولم تحتفظ من الفراغ الداخلى إلا بالمحيط ؛ ذلك أن المشروع الأصلى كان عبارة عن نموذج بازليكى مكون من ثلاث بلاطات ، بحيث تنفصل البلاطتين الجانبيتين ببوائك مخمسة، كما يوجد فوق كل واحد من العقود تربيعة مزدوجة تنفصل عن بعضها بواسطة كتف صغير. أما بالنسبة للصدر فيوجد به ثلاثة مذابح: المذبح الأيسر Evangelio (*) حيث بنى خلال القرن العشرين، والمذبح الرئيسى الذى بُدِئَ بناؤه باستخدام الكتل الحجرية ثم الآجر بعد ذلك ، وبذلك تتحول الحوامل التى هى الأعمدة الملتصقة المعدة من الحجر إلى أكتاف من الآجر، أما العقود فهى نصف أسطوانية ومزدوجة . أما العقود نصف

(*) هذا الجانب من منظور المصلين .

الأسطوانية الخاصة بالطابق الثانى فهى محاطة بطنف مثلها فى ذلك مثل العقود التى نراها فى المذابح الجانبية. وتساعد الداميك الأخيرة الخاصة بالمذبح الرئيسى على إيجاد رفرف صغير ، وذلك باستخدام الآجر على شكل حلية معمارية مقعرة **nacela**. أما الطابق الثانى الخاص بالمذبحين الجانبيين فإن نقطة انطلاق العقود هى كوابيل من الآجر . وبالنسبة للبرج الواقع على الخطوط المستقيمة للمذبح فهو مشيد من الآجر ، ما عدا الأعمدة الحجرية ذات الأصول الرومانية والمثبتة فى الفتحات. وفى الجزء العلوى نرى طبقات من البوائك التى تحدد ملامح الفراغات المفتوحة ، وهذه واحدة من سمات الأبراج فى ساهاجون خلال القرن التالى. ورغم بساطة أطلال الحوائط الخارجية إلا أنها هامة للغاية ؛ إذ بها تربيعات مزدوجة وإفريز من الآجر فى الأركان ، وهذه موضوعات سوف تحظى بتطور كبير فى مراحل تالية .

وما يهمنا هنا فى مصلى سان مانثيو **S. Mancio** هو حائط من الآجر الذى أعيد استخدامه لبناء المصلى حيث كان جزءا من دير قديم. وتظهر على هذا الحائط ثلاثة من العناصر الزخرفية التى أشار إليها مانويل بالديس **M. Valdés** على أنها من سمات العمارة خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، حيث نراها فى عمارة إعادة التوطين القشتالية – الليونية ، وهذه العناصر هى: العقد نصف الأسطوانى ، والأطر ، وأحزمة من الآجر الموضوع بشكل رأسى.

نلاحظ أن كنيسة سان بدرو دى لاس دويناس تكرر نفس المسطح الخاص بسان تيرسو كما أن "البج – الرقبة" مشيد على المنطقة المربعة الموجودة فى الصدر **cabecera** . أما المذابح الجانبية فهى مشيدة بالحجر، بينما المذبح الرئيسى يجعل العقود المزدوجة المشيدة من الآجر على أعمدة من الحجارة ملتصقة ببعضها ، وفى تناوب مع كوابيل من اللفائف. أما الطابق العلوى فيتضمن سلسلة من العقود المزدوجة يعلوها إفريز مسنن. ومن المهم أيضا الإشارة إلى المذبح الأيسر **Evangelio** التى استقلت بواسطة حائط ، وبذلك تكتسب سمة الانغلاق **clausura** التى عليها الراهبات، وتحويلها إلى

كنيسة. ويتكرر فى هذا الحائط نفس نظام العقود والإطار اللذين نتحدث عنهما فى مثل هذه المبانى(٥).

أما فى تيرًا دى كامبوس T. de Campos (فى محافظة بلد الوليد) ، فرغم أنها بالقرب من ساهاجون ، وتابعة لدير سان فاكوندو الذى كانت القرية وقفا له منذ عام ١١٣٠م، نجد أن كنيسة سان خرباسيو وبروتاسيو فى سانترباس - التى أقيمت فى منصف القرن الثانى عشر - تبدأ سلسلة من المبانى لها سمات مشتركة فى هذه المنطقة. ولقد تعرض المبنى للكثير من التعديل ، ولابد أنه كان فى بداية الأمر ذا مخطط بازليكى على نفس شاكلة ما هو فى كنيسة سان تيرسو وكنيسة سان بدرو دى لاس دوينياس ، وأبرز التفاصيل التى تميزه هى المذابح الثلاثة التى عولجت من الداخل بشكل مختلف عما هو عليه فى الخارج ، ففى الوقت الذى نجد فيه الجدران الداخلية مشيدة بالآجر ، فإن الجزء الخارجى للمذبح الرئيسى مشيد من الكتل الحجرية ، والأعمدة ، والفتحات المستطيلة ، وأطراف دعامات ، وأشكال حيوانية عند منطقة الرفرف. أما المذبح الأيمن Epístola فيوجد به مستويان يفصلهما الآجر الموضوع بشكل رأسى ، كما أنه محاط من أعلى وأسفل بإفريز مشرشر. أما فى المستوى السفلى فهناك تبادل بين الأكتاف وأبدان الأعمدة ، بينما الجزء العلوى به عقود نصف دائرية. وفيما يتعلق بالمذبح الخاص بالبلاطة إليسرى Evangelio نجد أن التصميم به عقود مزدوجة فى المستويين ، وأفاريز مسننة مستخدمة كعنصر للفصل، وبالإضافة إلى إفريز آخر ثلاثى فى نهاية الجدران. والشىء المهم فى هذه المذبح الجنوبى هو وجود جزء من حائط التربيعة المستقيمة للمذبح ، حيث نرى عقودا متقاطعة أضيفت بعد ذلك (٦).

يجب أن نضيف هنا عملا آخر مهما وهو كنيسة سان خوان المعمدان-S. J. Bau tista فى فرسنو القديمة Fresno el Viego (بلد الوليد). وتشير ماريا تيريسا بيريث إيجيرا (٧) إلى أن هذا المبنى يمكن أن يرجع تاريخ إنشائه إلى الأعوام الأولى للقرن الثالث عشر، إلا أن سماته الشكلية تضعه فى بداية طريق التشييد باستخدام الحجر ثم مواصلة الطريق بالآجر. وفى هذا العمل يطالعنا الصدر الذى يتسم بأنه رومانى ؛ ذلك أن الجزء المبنى بالآجر صغير جدا ، كما أنه غير متفق ومرتبط بالكتل الحجرية التى تصل إلى الرفرف الكائن فى المذبح الخاص بالبلاطة إليمنى Epístola وحتى نصف الطابق فى المنطقة الوسطى (المذبح) .

أما مذبح البلاطة إليسرى، فقد تم تعديله خلال القرن السادس عشر عندما أقيم المصلى الجنائزى الخاص بالسيد/ فرناندو دى كارديناس. وهذا العمل الذى لم ينته خلال الفترة بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، يتم بناؤه خلال النصف الثانى للقرن الثالث عشر من خلال إقامة ثلاث بلاطات ، حيث يظهر تركيب الحوائط بالشكل الذى سنراه فيما بعد فى عمارة كنيسة تورو Toro. وعلى أية حال فإن الأمر الهام فى هذه الأعمال ذات الطبيعة الريفية هو قدرة التصاميم المدجنة المنفذة بالآجر على التحول – فى أى مرحلة من مراحل البناء بعد استخدام الكتل الحجرية – إلى وحدات زخرفية فريدة وبعيدة عن القيم والجماليات الخاصة بالأعمال الرومانية.

وبالنسبة للتعديلات الناتجة فى هذه المنطقة على المستوى المعمارى المميز ، وخاصة فى باب تقنية البناء حيث يحل الآجر محل الكتل الحجرية، فقد ظهرت نظريات يقول بعضها بوجود معلمين وأهإلى من طليطلة، ونظريات أخرى تتحدث عن وصول الآجر إلى الأراضى الأرغنية. ولقد اتخذ مانويل بالديس M. Valdés هذا الموقف وتحدث عن تشابه فى بعض العناصر والموضوعات الزخرفية بين كنائس وادى الجليقة el Gallego ، وهذه المرحلة الأولى للفن المدجن فى قشتالة وليون، وخاصة فى حالة كنيسة سانتربای دى كامبوس [٨].

وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera أن كنيسة بيّالباندو-Villalbando قد أصبحت محورا صغيرا له سمات إنشائية خاصة جدا. وهى هنا تتحدث عن كنيستى سان نيكولاس S. Nicolas وسان بدرو. إذ تتميزان بأنه قد حل محل المذبح شبه المستدير صدر مستقيم الخطوط ، وأكثر ملاءمة للأعمال الإنشائية التى تتم من خلال الآجر. ولم يتبق من هذه الكنائس المشتقة من النموذج الرومانى الخاص بوادى تيرا Tera إلا القليل من الأطلال التى اندمجت فى مبانٍ لاحقة ، ومع ذلك يمكننا رؤية سلاسل العقود نصف الأسطوانية والموجودة على مستويات مختلفة للمذابح : وقد بنيت كلتا الكنيستين على ما يبدو عندما قام فرناندو الثانى ملك ليون بإعادة توطين بلدة بيّالباندو Villalpando ، ويوجد فى سان نيكولاس إشارة إلى التدخل الذى حدث عام ١١٦٤م على يد الأخوين لورنثو ودمنجو بدرو ، وهما من رجال الدين فى كنيسة سان إيسيدور دى ليون .

" ورغم سهولة استخدام المخطط المربع فى أعمال البناء بالآجر ، فإن التقاليد الرومانية تحتم أن تكون المذابح شبه مستديرة . ولا أعرف ـ خارج قرية بيالبانو ـ مثالا لصدر مستطيل إلا فى سان بدرو دى ثامراًمالا S. P. de Zamarramala (شيقوبية) ، والتى ترجع إلى القرن الثالث عشر" (٩) .

١ - ٣ : المنطقةالوسطى فى شبه جزيرة أيبيريا : طليطلة : -

سوف يتكرر كثيرا اسم مدينة طليطلة كموضوع وكمدينة تم الاستيلاء عليها عام ١٠٨٥م (٤٧٨ هـ) ؛ إذ إنها تعتبر نقطة اللاعودة لنظام سياسى وحربى جديد حل محل النظام التابع لخلافة قرطبة . ومعروف أن " الفتنة " أو الحرب الأهلية التى قضت على حياة الحكم الأموى أدت إلى تصدع الأندلس ، وتحوله إلى ممالك إسلامية صغيرة منقسمة على نفسها ممالك الطوائف ٤٢٢-٤٨٤هـ/١٠٣١-١٠٩١م مثلما عليه الحال بين الممالك المسيحية فى الشمال . وإذا ما كانت إرادة ملوك الطوائف تكمن فى الحفاظ على استقلالهم وسماتهم التى تميزهم عن الآخرين ، فإن الممالك المسيحية تباعد نفسها عن المشاحنات ، وتعمل على تحقيق هدف مشترك هو " حرب الاسترداد ".

ولهذا فعندما نعود إلى الفكرة الأولى نجد أن دخول ألفونسو السادس طليطلة كان يعنى تغيراً نوعيًا فى معسكر القوى الشمالية التى تواجه ملوك طوائف أكثر منها عتاداً حربيًا وأعلى ثقافة.

كما تغيرت طبيعة العلاقة المتصلة بمفهوم الاستيلاء على الأراضى، وهذا يرجع إلى الصعوبات التى نجمت أثناء عملية توطين وادى نهر دويرة. ولما كان الاستسلام يعنى إقرار اللوائح الخاصة بالمدجنين ، بمعنى أن المسلمين يمكن أن يحتفظوا بأملاكهم وممارسة عاداتهم وشعائرهم الدينية مقابل سداد ضريبة تدفع مباشرة للملك الذى يصبح بمثابة الحامى. ومن خلال هذا الموقف الجديد نرى محاولة الإبقاء على سكان يستقرون ويعملون على استيطان الأراضى واستمرار الأداء الاقتصادى، أى أن الوضع معاكس لما كان عليه حال المستعربين فى ظل الحكم القرطبى.

كما أن هذا الموقف هو أيضا نتاج من نتائج الاستيلاء على طليطلة، إذ نجد أن ألفونسو السادس يشارك فى الصراعات بين الملوك إما بصفته وسيطا بين ملوك الطوائف أو مرتزقا لواحدة منها ، وبالفعل فإن الضغوط الكبيرة التى مارسها ملوك الطوائف فى إشبيلية وفى سرقسطة على المملكة الطليطلية أجبرت ملكها/ القادر على الدخول فى مفاوضات مع ألفونسو ليسلمه مقابل الاستيلاء على بلنسية وتسليمها له. ومعنى هذا أن الاستيلاء على طليطلة هو نجاح سياسى أكثر منه انتصار بقوة السلاح. أما دور الوساطة الذى سيقوم به الملك القشتالى فسوف يدفعه إلى تلقيب نفسه " إمبراطور إسبانيا " .

إلا أن المستقبل القريب لطليطلة لم يكن ورديا ، فقد أسهمت الموجة المرابطية أولا والموحدية ثانيا فى إيقاف التوسع القشتالى ، وبالتالى حوصرت المدينة وتوقفت الغزوات المسيحية، ولكنها استعادت وضعها المميز الذى كانت عليه عندما كانت عاصمة للقوط ، وأصبحت فيها رئاسة الأسقفية فى إسبانيا بعد موقعة العقاب التى جرت عام ١٢١٢م (٦٠٩ هـ) .

إذن كان للاستيلاء على طليطلة، وكذا بعض الأنشطة الحربية الأخرى الموازية، انعكاساتها على بنية السكان، وخاصة فيما يتعلق بتيارات الهجرة التى استندت على أسباب تاريخية، وكذلك على مجتمعات مختلفة كانت مستقرة سلفًا، وكل هذه العناصر تساعد وتبرر تطور الفن المدجن وسماته .

وبالفعل فإننا نلاحظ أن تحديد ملامح المنطقة الطليطلية سوف يرتبط بمراحل التوطين ، ومن هنا نجد أمامنا منطقتين مختلفتين تماما: أولاها : تلك المناطق ذات الكثافة فى عدد المدن والقرى التابعة لمحافظة وادى الحجارة، وطليطلة ، ومدريد ، وقونقة **Cuenca** . أما الأخرى : فهى قليلة الكثافة السكانية مثل ثيوداد ريال **Ciudad Real** ، وألباثتى (البسيط) **Albacete** ، وجزء من كاثريس .

وفيما يتعلق بالعاصمة نجد استمرار المجموعات المدجنة ، واليهود ، وكذلك المستعربين . وقد فازت هذه المجموعة السكانية الأخيرة ببعض الامتيازات ؛ ذلك أن طقوسها الدينية كانت أكثر أهمية بالمقارنة بالطقوس الدينية المفروضة من قِبَل روما

والتى قبل بها ألفونسو السادس، ومن هنا تم الإبقاء على ست كنائس مستعربة كانت تمارس أنشطتها منذ العصر الإسلامى ، وهى: سانتا خوستا إى روفينا، وسان سباستيان، وسانتا أيولاليا، وسان لوكاس، وسان توركواتو، وسان ماركوس. وأمام هذه المجموعة نجد أن السكان المسيحيين من المستوطنين الجدد كانوا يؤدون شعائرهم فى بداية الامر فى الكاتدرائية ، وفى الوقت نفسه أخذت تُشيَّد بعض الكنائس اللاتينية مراعاة لتعداد السكان . وفيما يتعلق بالكاتدرائية يجب أن نضع فى الاعتبار أنه تم تعيين أول أسقف للمدينة ، ووقع الاختيار على الأسقف برناردو، الفرنسى التابع لجماعة كلونى Cluny . الأمر الذى أصاب السكان بالإحباط. لكن الأمر الأكثر دلالة هو تحويل المسجد الكبير إلى كنيسة (والذى كان قد تم احترامه بناء على شروط الاستسلام التى وقعها المسلمون). ولا نكاد إليوم نصدق الفكرة الأسطورية التى تتحدث عن تدخل الأسقف إلى جوار الملكة كونيستانثا Constanza عام ١١٠١م مستغلا غيبة الملك ، ونعتبر أن تحويل المسجد الجامع إلى كاتدرائية جاء مباشرة بعد الاستيلاء على المدينة .

ولقد تميزت طليطلة – من الناحية التاريخية – بكثرة عدد الباحثين وإجادتهم [١٠] . ونذهب إلى ماهو أبعد من ذلك لنقول : إنه إذا ما كان التأريخ للفن المدجن يبدأ مع أمادور دى لوس ريوس ، فلا يمكننا أن ننسى أن ذلك الرجل قد كرّس أعدادا هائلة من الصفحات التى كتبها عن الآثار الطليطلية ، واستند عليها فى إقامة نظرياته فى هذا المضمار. إلا أن السيد مانويل جومث مورينو[١١] هو الذى قام فى تاريخ متأخر (١٩١٦م) بإعداد دراسة موجزة عن هذه المدينة وكرّسها لهذه المرحلة الفنية. وفصّل فى دراسته وجود عدة مراحل لازال الكثير من الدارسين يسيرون على نهجها حتى اليوم ، وخاصة تلك الدراسات ذات الانتشار الواسع.

وبعد ذلك نبرز دراسات قام بها هنرى تيراس Terrasse [١٢] وبابون مالدونادو P. Maldonado . ولقد حاول هذا الباحث الأخير من خلال عدة دراسات تناول الفن المدجن فى المنطقة التابعة لطليطلة (١٣) ، كما نبرز فى هذا الإطار البحث الذى أعدته كونثبثيون أباد كاسترو C. A. Castro والذى تحدثنا عنه سلفا . وهو بحث كرّسته للعمارة الدينية لأسقفية طليطلة التى وصلت حدودها أيضا إلى نفس حدود المملكة القديمة. وتتسم تلك الدراسات بأهميتها البالغة ذلك أن المناطق الجغرافية الأخرى مثل أرجن ، وقشتالة ، وليون أو إكستريما دورا حظيت بدراسات عن الفن المدجن فيها من

منطلق الدائرة الإقليمية، أما بالنسبة للمنطقة الواقعة جنوب الهضبة الوسطى ، فقد حظيت بدراسات هامشية نظرا لإعطاء الأهمية القصوى لطليطلة.

ومما لاشك فيه أن ما قامت به بالبينا مارتنث كابيرو B. M. Cavirá من دراسات تاريخية عن الفن المدجن عامة وفى طليطلة خاصة، كان مركّزا على العمارة المدنية وعمارة الأديرة (١٤) .

وقبل أن ننتهى من هذه العجالة يجب أن نشير إلى الأبحاث التى نشرتها ماريا تيريسا بيريث إيجيرا ، وكلارا دلجادو باليرو Clara D. Valero ، فهى أبحاث تقدم لنا الجديد بشأن الفن المدجن فى طليطلة ، بما فى ذلك من إسهامات وإضافات تتعلق بالعالم الإسلامى ، وتتوافق مع آخر التوجهات التأريخية (١٥) .

قصور الملك :

لقد استثنت شروط الاستسلام الخاصة بطليطلة الحقوق المتعلقة بممتلكات الملك القادر ، والتى انتقلت إلى ألفونسو السادس، رغم أنها نصّت على الإبقاء على أملاك المسلمين وباقى السكان من يهود ومستعربين. ومعنى هذا أننا أمام أول عملية استيلاء على عناصر ملكية إسلامية، ثم أصبحت بعد ذلك أمرًا ثابتًا طوال العصور الوسطى. ونذهب أبعد من هذا لنقول إن ألفونسو السادس عاش أثناء فترة نفيه (بعد وفاة الملك فرناندو الأول ومناوأة أشقائه له) فى المنية المسماة " حديقة الملك " Huerta del Rey تحت حماية المأمون الذى كان آنذاك عاهل مملكة طليطلة، وتمتّع بما كان وقبل بما هو معمول به فى البلاط الإسلامى. وهو إليوم ليس المستأجر بل المالك لهذه الأماكن التى عمل على صيانتها وإصلاح الأعطاب بها.

أما فى داخل المدينة فقد كان هناك منطقة القصبة ، واسمها الحزام حيث تضم داخل أسوارها منطقة القصور ، والأجنحة الإدارية ، والعسكرية لهذه المملكة . ولقد ظل مقر القصبة بكامله حتى نهاية القرن الثانى عشر ، ثم أخذ يتحول إلى أجزاء من خلال عدة تنازلات ملكية " ... مثل منح الكونت نونيو بيرث دى لارا Nuno P. de Lara قطعة هناك ، أو الموافقة على إقامة مقر لجماعة سانتياجو الدينية فى المنطقة الواقعة تحت

القصر. وفى نهاية القرن الثالث عشر أخذت عملية التقطيع تزداد حدة ، حيث منحت القصور القديمة – قصور المأمون – لبعض الجماعات الدينية: البندكتينية Bendictinas ، وفرسان جماعة قلعة رباح ، والفرنسيسكان ، وبعد ذلك بوقت قليل فازت جماعة سان خوان دى جيروزاليم S. J. de Jerusalém بقطعة هى الأخرى . وبذلك فإن منطقة الحزام ظلت تقوم بدورها القديم ، ففيها عدد من القوى الفاعلة وذات التأثير: وهى قصر الملك ، ومقارّ جماعات سانتياجو، وقلعة رباح وسان خوان [١٦].

ولقد تدخل أكثر من ملك فى شأن هذه المنطقة طوال العصور الوسطى ، وبذلك ذابت ملامح الميراث الإسلامى ، وكان آخرها ما قام به كارلوس الخامس ببناء قصره . الأمر الذى كان نقطة بداية النهاية لهذه المنطقة التى لم يتبق منها إلا القليل من الأطلال التى يمكن أن تعطينا فكرة عن تلك المبانى الملكية.

ونذكر من بين تلك الإضافات المصلى الذى أمر ألفونسو الثامن ببنائه عام ١٢١٠م ، ثم منحه للجماعة الحربية " قلعة رباح " ، بما فى ذلك الفراغات المحيطة به. ولم يتبق لنا من هذه المجموعة إلا واحد من المذابح المدجنة الأولى ، وهو مذبح متعدد الأضلاع يستند على دعامات Contrafuertes من الخارج ، وبه عقود منفوخة مزدوجة فى الجزء السفلى، وعقود حدوية متقاطعة فى الجزء العلوى. كما كان مصلى بيلين Belen جزءا من هذا المكان ، والذى لم يكن إلا عبارة عن قبة ترجع إلى عصر ملوك الطوائف ، ثم أصبح الآن أول مصلى جنائزى فى طليطلة ، حيث دفن به السيد فرناندو بيريث عام (١٢٤٢م). وتشكل عملية إعادة صياغة مسطح ذى طبيعة خِلافية (عصر الخلفاء) بما فيه من قباب ذات أضلاع متوازية ومتقاطعة ، ثم أضيفت إليه زخارف جصية مدجنة ، ومقربصات ، وتوريقات ، وتروس ، ونقوش كتابية قوطية، نقطة البداية فى تطور العمارة الجنائزية فى طليطلة [١٧].

وخارج الأسوار كانت هناك المنية التى أطلق عليها حديقة الملك (ثم سميت بعد ذلك بقصر جاليانا Galiana ابتداءً من القرن السادس عشر) ، ولقد تعرضت للكثير من التعديلات لدرجة فقدت معها البنية التاريخية ، لكنها تحولت إلى أسطورة من خلال الحكايات والقصائد وخاصة " مجلس الناعورة " الذى كان عبارة عن قبة [من زجاج ملون منقوش بالذهب] تقع فى وسط بحيرة ، بحيث يتم رفع الماء إليها من خلال آلية

خاصة [بتدبير أحكمه المهندسون] ، ثم تعود المياه للانزلاق على الحوائط. وظلت المنطقة على حالها كمنطقة سكنية ، وهذا ما فعله على بن يوسف إزاءها ، وفى هذا المقام يشير ابن كردبوس إلى أنه فى عام ٥٠٣هـ (١١٠٩-١١١٠) توجه الأمير على بن يوسف إلى طليطلة ثم عَسْكر على أبوابها ونزل بالمنية الشهيرة ، واستولى على الكثير من حصونها ؛ ذلك أن جيوشه انتشرت فى تلك المناطق [١٨]. كما نعرف أيضا أنها استخدمت عام ١٢٥٤م (٦٥٢هـ) مقراً للملك الناصرى الذى ذهب إلى طليطلة للقاء ألفونسو العاشر.

العمارة المشيدة :

لقد أدت إقامة الأديرة المغلقة de Clausura ، والتى منحت أراضيها من مناطق القصور الملكية إلى الحفاظ فى كثير من الأحيان على بعض المبانى التى بداخلها ، برغم ما أجريت عليها من تعديلات وأقلمة على الاستخدامات الجديدة، وهى مبانٍ عبارة عن عمارة مدنية ليس لها ما يشبهها فى أى منطقة من المناطق العمرانية المحيطة بها.

والوضع الذى عليه طليطلة ليس استثناء ؛ إذ تم الحفاظ فى دائرة دير سانتا كلارا على منزل حامد شرافى (ابن إبراهيم شرافى فقيه المسلمين فى طليطلة) ، وهو منزل يقع حول صحن شجر البرتقال ، وقد حصلت عليه الراهبات فى الدير عام ١٣٩٥م [١٩]. ويتكون هذا المنزل من بوائك (بانكتان) تقع فى الجوانب الصغرى للصحن المستطيل ، وهناك تفتح القاعات من خلال عقد حدوية مزدوج عليه طنف من الزخارف الجصية. ولابد أن الحجرات لها منية مثلثة مع وجود حنيات فى الأطراف، وبالإضافة إلى ذلك فإن الممر الجنوبى يتضاعف حجمه ، هذا المخطط يرجع فى أصوله إلى " دار الملك " بمدينة الزهراء ، وسوف يكون مطبقا فى الإنشاءات الموحدية وهى التى ضُمت بعد ذلك إلى القصور الملكية التابعة لألفونسو العاشر فى إشبيلية. وبالنسبة للبقايا الزخرفية التى لازالت حتى الآن (نقوش كتابية عربية ، وسقف الصالة المسماة profundis ، وزخارف جصية ، وعقود) تشير إلى أن المبنى يرجع إلى القرن الثانى عشر. وفى نظرنا فإن الأمر الهام هو إدراك وجود هذه البنية الخاصة بالقصور ، والمكونة من

صحن مستطيل ودهاليز على جانبيه الصغيرين كل فى واجهة الآخر فى طليطلة ، حتى تحولت إلى نمط من أنماط القصور التى ستتطور باتجاه طروحات جديدة أو باتجاه مبانٍ ضخمة ، مثلما هو الحال فى قصر قمارش Comares بقصر الحمراء بغرناطة.

أما العمارة الدينية - خلال الفترة الأولى اللاحقة للاستيلاء على المدينة - فقد قامت فى الأساس على إعادة استخدام المبانى القائمة ، والتى انضمت إليها قوة التراث المستعرب الشديد التأثر بالفن الإسلامى. ومن هنا ليس من المستغرب وجود عناصر فنية ومعمارية ترجع لعصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف فى طليطلة ، مع وجود كميات كبيرة من المواد التى أعيد استخدامها والتى لها أهمية فنية ومعمارية. وبالنسبة لمسجد الباب المردوم (الذى أنشئ عام ٩٩٩م) (٣٩٠هـ) الذى تحول إلى كنيسة تعرف إليوم باسم كريستو دى لا لوث Cristo de la Luz ، فإنه المبنى المثالى الذى يوضح لنا الكيفية التى تمثلت بها طليطلة نموذجا موروثا من عصر الخلافة لكنه خاضع للتقنية المحلية المتمثلة فى البناء بالآجر، وهو المادة التى استخدمت فى قرطبة، رغم أن ذلك كان بشكل مختلف عما هو عليه الحال فى طليطلة.

وإذا ما كانت الطرز الفنية الأندلسية بمختلف مراحلها بارزة فى عملية بناء المذابح الخاصة بالباب المردوم فإن هذا العنصر - الذى يرجع إلى عام ١١٨٧م - يحمل تأثيرات رومانية. ولابد من القيام بتحليل تفصيلى له نظرا لأهميته كنموذج تسير على هداه الأعمال اللاحقة: يتسم المذبح باستخدام الدبش فى الأساس ، وفوقه نجد بوائك مطموسة مشيدة من الآجر، وهذه البوائك لها جذور مزدوجة ذلك أن العقود النصف دائرية والمزدوجة مأخوذة من الرومانى القشتالى، أما العقود الحدوية المدببة والتى فوقها عقود مفصصة فهى ترجع إلى التراث المعمارى الإسلامى المحلى. أما من الخارج فهناك بعض قوالب الآجر البارزة لحمل الرفرف ، فهى تعمل بمثابة كوابيل مُستلهمة فى تلك الكوابيل القرطبية ذات اللفائف. ويتم تحديد الداخل بكلتا البائكتين المطموستين والمتراكبتين من العقود الحدوية المدببة التى تكرر نموذجا شائعا فى الفن الرومانى (٢٠) .

أما النظام الخاص بإضافة مذبح لاى " الحرم " الخاص بالمبنى القديم فنراه فى كنيسة خوستا إى روفينا، ويظهر الشكل الخارجي على أنه مستويين من الفتحات المطموسة (عقود على شكل نصف دائرة ، ومزدوجة فى الجزء السفلى ، ومنفوخة تحيط بها فى الجزء العلوى عقود مفصصة). ومع هذا فقد دخل على هذا المخطط تعديل جوهرى خلال القرن السادس عشر ، بحيث تحوّل المذبح إلى مصلى جانبى تابع للإنشاءات الجديدة [٢١].

أدت قوة النموذج الخاص بالباب المردوم إلى السير على نهجه فى مبنى ذى أبعاد صغيرة هو كنيسة سان أيوخينيو S. Eugenio [٢٢] ، التى أُسست بهدف حفظ رفات القديس الذى أرسله لويس السابع ملك فرنسا عام ١١٥٢م إلى ألفونسو السابع. وفى هذه الكنيسة المشيدة خارج أسوار المدينة وفى منطقة كانت مقابر المسلمين واليهود، نجد المذبح وقد بنى على ثلاثة طوابق: أولها : الدبش فى الجزء الأسفل ، ثم عقود مطموسة منفوخة ، ومزدوجة من خلال عقود حدوية مستديرة ، وهذه الأخيرة تدخل تحت عقود مفصصة فى الجزء العلوى. و يحيط بهذه الطبقات الثلاث إفريز مسنن من الآجر.

ولم تقطع الكنائس التى شيدت خلال القرن الثانى عشر الحبل السرّى الذى يربطها بالعصر الإسلامى ، ومن هنا كان التوصيف لها بأنها كانت مساجد قد أعيد استخدامها ، أو أنها كنائس قوطية توجد فى المناطق التى سمح فيها ألفونسو السادس بالإبقاء على الطقوس الدينية المستعربة. ومن أمثلة ذلك ما نراه فى كنيسة سان لوكاس S. Lucas [٢٣] ، إذ تتكون من : ثلاث بلاطات غير منتظمة ، وصدر مستقيم ، وفواصل بين البلاطات عبارة عن أكتاف مشطوفة الحواف ، وعقود حدوية يحيط بها طنف ، أما السقف فهو خشبى من طراز " المسند والرباط " فى البلاطة الوسطى، وبما كان السقف من النوع المعلق Colgadizo فى البلاطات الجانبية ، غير أنه لا تكاد توجد اختلافات فى درجة الارتفاع ، وهذا ما لايدع مجالا لإضاءة البلاطة الوسطى (مثلما هو عليه الحال الآن بعد عدة خطوات ترميمية) ، ورغم هذا فهناك فتحات تخفف من قوة ضغط الحائط بين البلاطات. وبعد عدة ترميمات أجريت على الجانب الخاص بالمسطح وعلى الجانب البنيوى، والتى كان أبرزها التوسعة التى أجريت خلال القرن السابع عشر (تمثلت فى إقامة مصلى عذراء إسبرانثا La Virgen de la Esperanza) ، ضاعت معالم التصميم الأصلى .

ولقد كانت كنيسة سانتا أيولاليا ضمن الكنائس المستعربة الست التى أبقى عليها ألفونسو السادس [٢٤] ، وأعيد بناء البرج وتنظيم المذبح الرئيسى الذى أصبح جنائزيا اعتباراً من القرن السابع عشر. أضف إلى ما سبق عمليات ترميم جرت خلال القرن العشرين من خلال مفاهيم تاريخية وضعت بعض العناصر موضع الشك. ومع كل هذا يمكننا تصور المخطط الأصلى المكون من ثلاث بلاطات قائمة على أعمدة مفردة أو على أكتاف ملتصق بها أعمدة ، وعقود حدوية مستديرة ، وفراغات فى الجزء العلوى عبارة عن نصف دائرة تربط بين البلاطات الثلاث.

وبالنسبة للكنائس التى كانت تمارس بها الطقوس الدينية على الطريقة اللاتينية نذكر كنيسة سان رومان (هى إليوم " متحف مجامع طليطلة والثقافة القوطية "Museo de los Concilios de Toledo y de Cultura Visigoda وقد مر الجزء الداخلى فيها بمرحلتين من مراحل البناء ، أولاها : جرت خلال العصور الوسطى ، أما الثانية : فخلال القرن السادس عشر ، وذلك بتعديل المصلى الكبير تطبيقا لمشروع كلاسيكى قام به ألفونسو كوبارّوبياس Alonso Covarrubias برعاية أسرة نينيو Nino ، وتشير ماريا تيريسا بيريث إيجيرا [٢٥] إلى أن المرحلة الأولى تضمنت البلاطات التى تنفصل عن بعضها بواسطة أكتاف ملتصق بها أعمدة ذات تيجان أعيد استخدامها (بعضها رومانى) ، وعقود حدوية مستديرة يحيط بها طنف ، وسلسلة من الفتحات بمعدل ثلاث فى كل مساحة تقوم بمهمة الربط بين البلاطات الثلاث ، وتخفف من ثقل الحائط وتهيئ الطريق للارتفاع بالبلاطات الجانبية حتى ما يقرب من منتصف ارتفاع البلاطة الوسطى. وقد أضيف إلى هذا التكوين المعمارى مذبح خلال القرن الثالث عشر، والذى يمكن أن يكون بداية لعملية بناء بلاطة جديدة تضم السابقات ، ومهما كانت ضخمة فإنها تعنى انكماشًا فى المسطح بالمقارنة بالفراغ السابق ، وهذا تناقض لم تتمكن ماريا تيريسا بيريث إيجيرا من التوصل إلى حل له، غير أنه يمكن أن يكون على علاقة بعدد المصلين ، والوضع العمرانى والسكانى فى مدينة أخذت تتباعد تدريجيا عن لحظات الغزو. وهاتان المرحلتان – أو على الأصح المشروعان المختلفان – تم توحيدهما من الناحية البصرية على طول القرن الثالث عشر ، وذلك من خلال مخطط زخرفى يتضمن من المشاهد الدينية (القديسون ، والرسل ، وموضوعات خاصة بنهاية العالم)

والزخرفة الإسلامية. ومن المحتمل أن تكون هذه الأعمال الزخرفية قد خضعت لتدخل الأسقف خيمنث دى رادا Ximenez de Rada الذى كرّس الكنيسة عام ١٢٢١م .

نعود ونرى النقاش الدائر حول كنيسة سان رومان [٢٦] يتكرر حول كنيسة سان سباستيان حيث يجرى الحديث عن أنها كانت مسجدا فى الأصل (مسجد الدباغين) ، وبها ثلاث بلاطات مستعرضة على حائط القبلة، ولقد أعيد استخدام ذلك المكان ، وبدخل تعديل المحراب ، وأدخل المذبح الكبير، وفى تاريخ لاحق - غير محدد - تم تغيير وجهة الكنيسة وفُتِحَ باب ، واختفى بناء القبلة ، وأصبحت مقصورة الكهنة فى الواجهة الداخلية إلى جوار البرج.

أما بالنسبة للارتفاعات فهى عبارة عن أعمدة جِيءَ بها من أماكن مختلفة ، وعليها عقود حدوية ، وفوق هذه العقود هناك مجموعة من الأكتاف التى تساعد على التخفيف من الحائط ، وتسهيل فتحات اتصال مع البلاطات الجانبية. أما بالنسبة للأسقف فنبرز السقف الخشبى المقبى فى البلاطة الوسطى - المسند والرباط - وذلك المجاور للبلاطة إليسرى الذى يكرر نفس التصميم الجمالونى ، ولابد أنها (الأسقف) حلت محل الأصلية ذلك أن تلك التى نتحدث عنها تعود لعصر الكاردينال مندوثا نظرا لوجود شعاراته عليها [٢٧] .

وقد بدأت الكنيسة تفتح أبوابها عام ١١٦٨م وكرّست للطقوس الخاصة بالمستعربين، وفى القرن الخامس عشر بدأت أعمال جديدة فى المنطقة الشرقية تستهدف إيجاد سطح به عقود مستعرضة (حاجبة)، إلا أن التدخل اللاحق جعل من الصعب إدراك وظيفة هذه الأعمال ، والتى تعتبر غرفة حفظ المقدسات جزءًا منها.

وتكتمل صورة الكنائس التى ترجع إلى القرن الثانى عشر بالأطلال الباقية من كنيسة سان أنطولين S. Antolin ، وهى إليوم جزء أساسى من الكنيسة التابعة لدير سانتا إيزابيل دى لوس رييس S. I. De los Reyes ، ففى عام ١٤٨٨م منح الكاردينال مندوثا المبنى إلى هذه الهيئة الدينية ، وبذلك تحوّل المصلون إلى كنيسة سان سولس

S. Soles[٢٨] فترى تيريسا بيريث إيجيرا أن المذبح الذى لازال باقيا منه مستويان من البوائك (السفلى منها : بعقود منفوخة مزدوجة بواسطة عقود مفصصة ، أما الجزء (المستوى) العلوى : فيه عقود حدوية مدببة داخل عقود حدوية مستديرة) وهما - أى المستويان - شاهدان على وجود كنيسة ذات ثلاث بلاطات ولها مذابحها، وهذه الكنيسة سوف تجرى عليها يد التعديل خلال القرن السادس عشر [٢٩] .

وهناك مبنى آخر يصعب التأريخ لتطوره هو كنيسة سان أندرس المكونة من : ثلاث بلاطات ، ومنطقة تقاطع ، ومذبح رئيسى كبير أقيم فى بداية القرن السادس عشر تحت إشراف السيد فرانثيسكو دى روخاس. وتعتبر هذه الكنيسة من الأعمال الهامة ذات الطابع القوطى الطليطلى ، وما يهمنا فى هذا المقام هو وجود البلاطات الثلاث غير أنه لا يمكن تخيل الحالة التى كان عليها صدر الكنيسة ، والسبب هو إدخال مفاهيم عصر النهضة، وهذه البلاطات تقوم على أعمدة أعيد استخدامها وكذلك التيجان التى تعلوها عقود حدوية . وهناك طابق آخر به عقود نصف أسطوانية . ومن المهم الإشارة إلى أن الحوائط الجانبية بها عقود مطموسة على شكل حدوية تقوم فوق أعمدة وتيجان ملتصقة بها.

وتكتمل قراءة الارتفاع الداخلى من خلال الواجهة الشمالية أو الرئيسية ، حيث تبرز فيها الإفريز العلوى الذى به عقود منفوخة مطموسة ، وعقود متعددة الخطوط ، وكلا النوعين محاط بعقود متعددة الفصوص مع ملاحظة استخدام أبدان أعمدة من السيراميك الأخضر للفصل فيما بينها، كما نرى البرج على جانب هذه البوابة ، وقد جرت عليه ترميمات خلال القرن السابع عشر حيث أضيف إليه الجزء الخاص بالجرس الحالى ، ومع ذلك نرى هناك عقداً أصلياً على شكل حدوى - مطموس - وبه طنف .

والأجزاء المشار إليها هى الأقدم فى دار العبادة المذكورة. ولقد أراد بعض الباحثين الربط بينها وبين وجود مسجد سابق. أما ماريا كونثبثيون فترى أن المبنى هو إعادة بناء بعد الحريق الذى نشب عام ١١٥٠ [٣٠] . وهنا يمكن القول بأن المُصَلَّيَيْنِ

القائمين فى منطقة الانتقال يرجعان إلى تاريخ لاحق ، وهما مصليان جنائزيان وعليهما قباب مقربصات. ويساعدنا أحد العقود الجنائزية Arcosolio على تحديد عام ١٣٠٥م كحد أقصى للبناء.

رأينا فى باب عمارة القصور كيف أن ألفونسو السادس تحول إلى ملك مشرقى ، عندما أقام فى قصور ملوك الطوائف فى طليطلة ، وأبقى على مخططاتها وزخارفها التى كان لها تأثير على المحيط القريب منها ، وعلى المنشآت المعمارية التى أُنجزت فى عهد خلفائه ورجال البلاط، ورغم أن أغلب هذه النماذج المكنة قد زالت من الوجود إلا أنها تؤكد عدم الانغلاق أمام التأثيرات الثقافية المستمرة القادمة على يد أعداء سياسيين مثل المرابطين والموحدين ، ويأتى هذا من خلال تحليل موجات المهاجرين المستعربين. وقد كانت هناك تأثيرات واضحة للعيان فى عهد ألفونسو الثامن – خلال نهاية القرن الثانى عشر – فى دير لاس أويلجاس فى برغش. ونعنى بالتحديد مصليات: لا أسونثيون Asunciõn وسان سلبادور. وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا أن هذين العملين يمثلان ظهور القبلة فى العمارة المدجنة القشتالية ، ولابد أنهما مرتبطان بقصر المأمون فى طليطلة والذى أصبح اليوم مصلى بيلين Belen .

وجاء تأسيس دير .لاس أويلجاس ببرغش على يد ألفونسو الثامن وزوجته ليونور دى بلانتاجنت L. de Plantagenet (عام ١١٨٧م) ؛ ليؤكد مرة أخرى على سير ملوك القرن الثانى عشر على التوجهين الفنيين القائمين. أما بالنسبة لمقر الإقامة الديرى المسمى Los Claustrillas فإننا نلاحظ عملا رومانيا له سمات ثيستورية (*) -Cister ciense . لكن كلا من مصلى أسونثيون ، وسان سلبادور يخرجان علينا بملامح معمارية موروثة من الموحدين . وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا " أن وضع هذين المصليين فى برغش – تلك المدينة التى لم يكد الإسلام يدخل إليها (...) – يؤكد الإرادة الواضحة للقائمين على الأمر (...) باختيار أنماط مستوردة من الأندلس إلى جوار الأنماط الموروثة عن ثيستور Cistor الأوربى والمستخدمة فى دير لاس كلاوستروياس Claustrillas. كما أن هذا الاختيار سوف يكون نموذجا يحتذى عند بناء الكنيسة ،

(*) أى تلك السمات التى سارت عليها جماعة ثيستور الفرنسية فى مبانيها الدينية (المترجم) .

وبعض الملاحق الأخرى التابعة للدير والمنفذة خلال النصف الأول للقرن الثالث عشر. إذن يتضح لنا أن ما فعله ألفونسو الثامن هو أمر معتاد فى ميدان الفن المدجن ، ومثال على الجمع بين ما هو محلى وما هو غريب ، أو بين ما هو قوطى وما هو مدجن . وهو الأمر الذى كان سائدا فى المجتمع القشتالى فى العصور الوسطى ، وبالتحديد فى تاريخ مبكر هو نهاية القرن الثانى عشر. ويتكرر هذا الموقف فى الإسهامات التى قام بها بعد ذلك كل من فرناندو الثالث وألفونسو العاشر فى الدير المذكور [٣١] .

ورغم أننا نتفق مع تورّس بالباس T. Balbas فيما ذهب إليه بشأن وجود علاقة بديهية بين منشآت دير لاس أويلجاس وبين كل من تنمل ، ومسجد الكتبية بمراكش . يجب أن نشير إلى أن الفترة التاريخية تشير إلى مزيد من التأثيرات التى ترجع إلى أعمال أسبق تاريخيا، ومعنى هذا أن العقود المزخرفة بورق نبات الأكانتس (شوكة اليهود) Lamberquim ، والكائنة فى مصلى لأسونثيون لها سابقة فى التربيعة (القطاع) السابقة على المحراب بمسجد القرويين بفاس، وهو مسجد أقيم فى عصر المرابطين. كما استخدمت المقربصات مصحوبة بزخارف بنائية. وإذا ما أخذنا فى الاعتبار تواريخ هجرة المستعربين من مراكش إلى شبه جزيرة أيبيريا فإننا يجب أن نفكر أكثر فى التأثير الذى أحدثه المسجد المرابطى فى العاصمة المغربية – وهو مسجد زال من الوجود – مقارنة بالأعمال الموحدية التى أشار إليها بالباس. ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول بأن الفن الموحدى أخذ يطور المفاهيم الفنية التى جاء بها المرابطون.

ويمكن أن نقول بنفس الرأى فيما يتعلق بمخطط القبة القائمة على عقود متوازية ، وتقدم لنا شكلا نجميا مكونا من ثمانية أطراف. وسوف يتطور هذا النظام الذى كانت نقطة بداياته عصر الخلافة فى قرطبة ، لكن سماته تتركز فى العناصر الزخرفية أكثر منها فى العناصر البنيوية ، حيث تظهر فى بعض قباب بلاطة المحراب فى مسجد القرويين بفاس (عصر الموحدين).

أما بالنسبة للوظيفة الرئيسية للمصلى فإن ماريا تيريسا بيريث إيجيرا تقدم لنا تحليلا دقيقا للمسطحات والبنية ، وتعتبر أن مصلى أسونثيون – دير أويلجاس – كان فى الأصل القبة الجانبية فى الصالة الرئيسية لقصر ألفونسو الثامن [٣٢] ، وبعد وفاة الملك تحولت إلى مصلى جنائزى تم ارتجاله عام ١٢١٤م ؛ مما أدى إلى إجراء

إصلاحات مثل إقامة ذلك العقد المخصص للمدفن والكائن فى الحائط الجنوبى، وفى عهد الملك فرناندو الثالث ثم نقل رفات الملك ألفونسو الثامن إلى الكنيسة ".

ولا يوجد فى مصلى أسونثيون أى من العناصر المعمارية التى تدل على الاستخدام الدينى أو الجنائزى ، والذى أقيم سلفا لهذا الغرض... وهو مصلى مربع الشكل وكان معزولا فى بداية الأمر من جوانب ثلاثة هى : الشمال ، والشرق ، والجنوب . وهذا ما توضحه الحوائط الخارجية التى لازالت باقية حتى الآن ، أما الجانب الغربى فيمتد ليصبح على شكل بلاطة تم إعادة بنائها بالكامل خلال العصر الحديث. وعندما نتأمل المخطط – فى غيبة الحفائر الضرورية – نلاحظ أن هذه البلاطة الموازية للممر الشمالى لمصلى " كلاوستريّاس "، مقسمة إلى قطاعات ، وبذلك تظهر وكأنها صالة مركزية مستطيلة يوجد فى أطرافها صالونات مربعة ، تسبقها تربيعة ضيقة وكأنها دهليز ، بحيث يتوافق الجانب الشرقى مع مصلى أسونثيون. وهذا يعنى أنه نفس التوزيع المعهود فى مخططات القصور الأندلسية hispano musulmanes ، والذى لجأت إليه العمارة المدجنة منذ منتصف القرن الثالث عشر على الأقل . وهذا ما تبرهن عليه صالة الأخماس أو صالة السلاح فى قصر شيقوبية Segovia . وفى هذه الصالة نفسها التى تولى إنريكى الثامن إصلاحها نجد صالون العرش يحتل المساحة المربعة القائمة فى الطرف الشرقى، وهذه وظيفة ربما قام بها مصلى لا أسونثيون الحالى فى قصر لاس أويلجاس "[٣٣] .

وفيما يتعلق بمصلى سان سلبادور الواقع فى منطقة منعزلة والمحاط بحديقة ، فقد كان لهذا (فى نظر ماريا بيريث إيجيرا) عبارة عن قبة أو كشك يقع وسط حديقة ؛ " إذ هو عبارة عن مساحة مربعة الشكل أقل قليلا من مصلى أسونثيون ، وهو عمل رئيسى وجوهرى ؛ لأن قبته الأولى لم تتعرض لأية إصلاحات وهى قبة مقربصات. وقد أعيد دهانها عام ١٧٥٥م ، ويمكن أن نكتشف تحت طبقة الدهان بقايا الزخرفة القديمة التى كانت عبارة عن دهان أيضا ولكنه غامق ، وهناك تبادل بين التروس الشعارية الخاصة بالحصن وبين صور الطيور والحيوانات الخرافية ذات الارتباط بالمخططات المشرقية "[٣٤] . وتشير ماريا بيريث إيجيرا فى هذا المقام إلى وجود علاقة بديهية مع

الموضوعات الزخرفية الخاصة بالمصلى الملكى المسمى مصلى بلاتينا فى باليرمو-Pa lermo، وكذا بالفراغات أو الفتحات ذات المقربصات والموجودة فى الطابق العلوى لبرج بيزانا (بيشن) Pisana ، وفى ثيسا العزيزة ، وفى القبة. ويبرر هذه العلاقة بجزيرة صقلية تلك الصلات الأُسَرية التى كانت تربط إنريكى بلانتاجنت E. Plantagenet وليونور دى أكينانيا.

يجب أن نتمعن أيضا فى وجود تأثيرات أندلسية ، وهذه الباحثة نفسها تشير إلى أجزاء تم العثور عليها فى دير سانتا كلارا فى مرسية لقبة المقربصات ، ومن المحتمل أن تكون جزءًا من قصر لابن مردنيش (١١٤٧-١١٧٢م) (٥٤٢-٥٦٨هـ) الذى اتبع سياسة التحالفات مع الملوك المسيحيين فى الشمال [٣٥].

الهوامش

(١) Ibn al-Kardabus, Historia de al-Ándalus, págs. 105. y 110.

(٢) M. Valdés Fernandez. Arte de los Siglos XII XV y Cultutra Mudéjar, pág. 28.

(٣) Ibídem, pág. 34.

(٤) Ibídem, pág. 35.

(٥) Ibídem, pág. 58.

(٦) Ibídem, pág. 64.

(٧) M. T. Pérez Higuera Arquitectura mudéjar Castilla Leon, pág. 53.

(٨) Cfr. M. Valdés Femández, Arquitectura mudéjar en Leon y Castilla, págs. 69-70.

(٩) M. T. Pérez Higuera. op. cit., págs. 58-59.

(١٠) Un buen resumen de las distintas aportaciones lo encontrarmos en M. C. Abad Castro. Arquitectura mudéjar Religiosa en el Arzobispado de Toledo, págs. 125-135.

(١١) M. Gómez-Moreno, Arte mudéjar Toledano.

(١٢) H. Terrasse, Formación y fuentes del arte mudéjar toledano. págs. 385-393.

(١٣) Véase en la bibliografía general las obras de Basilio pavón Maldonado.

(١٤) Cfr. B. Martínez Caviró, mudéjar Toledano. Palacios y Conventos, y, Conventos de Toledo.

(١٥) Véase en la bibliografia general las obras de Clara Delgado Valero.

(١٦) Ç. Delgado Valero, El mudéjar. una cotnstante en Toledo entre los siglos Xil y XV pág. 89.

(١٧) Cfr. B. Martinez Caviró, mudéjar Toledano. Palacios y Conventos, págs. 35-42.

(١٨) Ibn al-Kardabus, historia d al-Ándaus, pág. 142.

(١٩) Cfr. M. T. Pérez Higuera. C. Delgado Valero et alii, op. cit., pág. 163.

(٢٠) C. Delgado Valero. El mudéjar toledano y su área de influencia, pág. 119.

(٢١) Cfr. M. T. Pérez Higuera. C. Delgado Va1ero, et alii. op. cit., págs 263-268.

(٢٢) Ibídem, pág. 201.

(٢٣) Ibídem, págs. 227-228.

(٢٤) Ibídem, pág. 259.

(٢٥) Ibídem, págs 235-237.

(٢٦) Cfr M. C. Abad Castro, op. cit., págs. 276-278.

(٢٧) Cfr. M. T. Pérez Higuera C. Delgado Valero et alii, op. cit., pág. 246.

(٢٨) Ibídem,pág. 181.

(٢٩) Ibídem, págs. 181-182.

(٣٠) M. C. Abad Castro, op. cit., pág. 241.

(٣١) M. T. Pérez Higuera El primer mudéjar castillano: casas y palacios, pág. 309.

(٣٢) Ibídem, pág. 311.

(٣٣) M. T. Pérez Higuera El mudéjar, una opcion artistica en la Corte de Castilla y León, pág. 166.

(٣٤) M. T. Pérez Higuera El primer mudéjar castellano: casas y palacios, pág. 311.

(٣٥) Cfr. J. Navarro Palazón y P. Jiménez Castillo; Casas y palacios de al-Ándalus. Siglos XII-XIII págs. 17-32.

الفصل الثانى

القرن الثالث عشر

٢-١ : تكوين النموذج القشتالى:

لم يصلنا إلا القليل من المنشآت التى تم إنجازها خلال القرن الثانى عشر لكنها تعتبر بمثابة النموذج ، كما أنها ساعدت على بناء مفردات القاموس الزخرفى الذى تطور خلال القرن الثالث عشر. وقد أدى الاستقرار السياسى والاقتصادى واستقرار الحدود إلى أن تمارس الهضبة الشمالية نشاطا كانت عليه قيود قبل تلك الفترة.

كما أن العديد من الأبنية التى تم تنفيذها خلال ذلك القرن تساعدنا على تحديد عدة مراكز أو نماذج قائمة فى الرقع العمرانية الهامة. وقد تحدث كل من مانويل بالديس، وتيريسا بيريث إيجيرا عن عدة مراكز تولّد عنها عدد من الأنماط، وسوف نسير على هذا النهج ونوائمها قدر الإمكان مع التدرّج التاريخى. وهنا نجد أن المراكز الخاصة بساهاجون **Sahagún** وتورو **Toro** تقوم بتحديد ملامح عمارتها خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، أما مركز تيرًا دى بيناريس **T. de Pinares** الذى يضم جزءا من محافظة بلد الوليد (أولميدو **Olmedo ,lkdm]g ;hlf, M. del Campos**) ، ومقاطعة مورانيا **Morana** فى أبيلا (أريبالو ومادريجال دى لاس ألتاس تورّس **M. A. Torres**) ، ومناطق فى محافظة شيقوبية **Segova** (كويّار وكوكا) . وهى كلها مناطق تحتل منشآتها القرن المذكور بطوله.

منطقة ساهاجون : -

تعايش فى هذه المدينة مفهومان معماريان: الأول : هو ذلك الموروث عن القرن

الثانى عشر ، حيث نجد منشآت تختبئ وراءها المفاهيم المعمارية الرومانية. الثانى : هو عبارة عن مجموعة من الأعمال الأفضل من الناحية البنيوية ، والتى يمكن أن نلمح فيها تأثيرات قوطية. وهنا يصبح من المستحيل الحديث عن مدارس ، وربما من الأفضل تناول الموضوع من منظور جغرافى ، والكشف عن السمات المشتركة غير القاصرة على بدائل عامة أو خاصة.

لقد شُيدت كنيسة سان لورنثو فى ساهاجون عام ١٢٥٣م [1] ، وفيها نجد المخطط البازليكى الذى ينسب إلى العصر السابق الذى أشرنا إليه عند الحديث عن كنيسة سان تيرسو، مع وجود الصدر المكون من ثلاثة مذابح . أما العقود المدببة المتكئة على أكتاف على شكل صليب فتفصل بين البلاطات ، وتقوم بدور إحداث ارتفاع للسقف بالمقارنة بالنماذج السابقة. ولقد كانت الأسقف الأصلية من الخشب فى البلاطات لكنها من الآجر فى منطقة المذابح. وتقودنا التعديلات التى جرت على المبنى إلى البحث عن أصالته من خلال منطقة الصدر ، حيث يلاحظ اختفاء الكتل الحجرية الرومانية وحل محلها الآجر. ورغم أن الموضوعات الزخرفية قليلة إلا أنها تزداد ثراء من خلال استخدام العقود الصماء المزدوجة ، والمحاطة بأفاريز مسننة تحتل منطقة الإطار المنحنى للمذابح أو تسهم فى تحديد ملامح كل واحدة من التربيعات. أما العقود الداخلية فهى عقود حدوية مستديرة داخل عقود أخرى نصف دائرية . كما توجد أشرطة من الآجر الموضوع بطريقة رأسية للفصل بين المستويات المختلفة . ويتكون الرفرف من الآجر المصنوع على هيئة حلية معمارية مقعرة nacela .

أما البرج فيقع فوق التربيعة التى تسبق المذبح الرئيسى ويبدو على شكل رقبة قبة. وهو يتكون من أربعة طوابق سيراً على النموذج الخاص بساهاجون ، يفصلها عن بعضها إفريز مسنن وشرائط من الآجر المصنوع على شكل حلية معمارية مقعرة. وفى الطوابق المختلفة نجد أربع فتحات فى كل جانب ، ويحدد كل واحدة منها عقود مدببة أو نصف دائرية ، ماعدا الطابق الأخير حيث يرتفع عدد هذه الفتحات إلى خمس .

ومن الهام أيضا أن نتحدث عن واجهة دخل عليها الكثير من الترميم ، بها عقد مدبب منفوخ عليه إفريز مسنن وإطار أو طنف يحيط بالوحدة كلها. وهذا النموذج نراه شائعا فى مبانٍ أخرى معاصرة ولاحقة .

ومن المبانى التى سارت على مخطط المبنى الذى نتحدث عنه نجد كنيسة سانتياجو التى زالت من الوجود فى مدينة ساهاجون، وفى كنيسة جورداليثا دل بينو G. del Pino ، وفى كنيسة سان فيليبى S. Felipe فى ساليس دل ريو Saelices de Río ، وهذه كلها قرى قريبة من ساهاجون [٢].

كما يجب أن نذكر فى هذا المقام الكنيسة التابعة لدير سانتا ماريا دى لا بيجا S. M. de la Vega ، والتى أسسها عام ١٢١٥م وتم بناؤها خلال الثلث الأول للقرن الثالث عشر [٣]. ولم يتبق من الشكل البازليكى إلا جزء من المذبح الأوسط ومن ذلك المجاور للبلاطة اليمنى Epístola . وتكمن أهمية هذا المبنى فى تصحيح التصميم الزخرفى للمذبح الأوسط ، حيث أصبح مكونا من ثلاثة طوابق نجد فيها عقوداً حدوية ونصف دائرية ، حولها أفاريز مسننة تحيط بكل وحدة زخرفية على حدة فى الطوابق العليا، كما توجد أشرطة من الآجر الموضوع بشكل رأسى.

وبالقرب من ساهاجون هناك كنيسة " عذراء الجسر" Virgen del Puente ، التى يرجع تاريخ إنشائها إلى الثلث الثانى للقرن الثالث عشر [٤] ، وهى نموذج يقدم لنا البديل الخاص بالمسطح الذى عليه كنيسة سان لورنثو، وهو بديل يميل إلى البساطة التى يفرضها صغر الحجم نظرا لقلة عدد المصلين. فالكنيسة مكونة من بلاطة واحدة لها صدر متعدد الأضلاع ، ويفصل بين جزأيها عقد مدبب مشيد من الآجر باستثناء الحدائر impostas فهى من الحجر. ورغم أن البلاطة قد أعيد بناؤها فإن المسطح وباقى التفاصيل البنيوية فى غاية الأهمية من منظور إعادة استخدام النموذج وتعديله. أما الشكل الخارجى لمقصورة الكهنة فهو عبارة عن حائط مكون من خمسة طوابق زخرفية خاصة بالمذبح. كما أن الأكتاف المشيدة من الآجر تفصل بين كل جانب ، حيث نجد المستوى الأول عبارة عن عقود مدببة صماء، وفتحات صغيرة (عبارة عن مزاغل)

لإضاءة مقصورة الكهنة فى الجزء العلوى كما يوجد إفريز من الآجر المسنن. أما الطابق الأخير فعليه رفرف تحته كوابيل من الآجر الموضوع بشكل تدريجى.

وهناك نموذج آخر للبلاطة الواحدة لكنه يتسم بكبر حجمه، وهو الخاص بكنيسة دير ساهاجون التابع لجماعة الفرنسيسكان. وقد تأسس الدير عام ١٢٥٧م ، وأطلق عليه اسم لا بريجرينا La Peregrina ؛ تنويها لصورة للعذراء فى شكل حاجة، تعود للقرن السابع عشر. وهى صورة رسمها لويساورلدان L. Roldán (La Roldana) ، ولقد تعرضت الكنيسة للكثير من التعديلات ، وهى من النوع ذى البلاطة الواحدة رغم أن بها إليوم منطقة انتقال ومذبحًا متعدد الأضلاع. ويرى من الخارج بعض الملامح الإنشائية الخاصة بالمراحل المختلفة. كما نرى أيضا السمات الخاصة بعمارة الآجر فى شمال الهضبة Meseta Norte ، والتى استمرت خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر، حيث نرى الصدر وبه عقود محاطة بطنف وأفاريز مسننة للفصل بين كل وحدة زخرفية ، مثلما هو الحال فى كنيسة سان لورنثو.

أما الواجهة فهى مرتبطة بالمرحلة الثانية للبناء التى تمت خلال القرن الثالث عشر أيضا ، ولها عقد مدبب ببطنيته [المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد] ثلاثة أطر arquivoltas ، وفوق الواجهة نجد طابقين من العقود الصماء يتسمان بأهمية كبيرة. وأول هذه الطوابق : هو عقود منفوخة محاط بها عقود مفصصة ، أما الثانى : فهو عبارة عن عقود حدوية وعقود متعددة الفصوص. وينتهى الارتفاع بإفريز مسنن ورفرف به قطع الآجر البارزة - وكل هذه الطبقة الزخرفية الموضوعة على جدار البلاطة إليسرى Evangelio تؤكد وجود أنماط زخرفية موروثة من العمارة الطليطلية المدجنة . كما توجد عقود حدوية مستقلة فى الكنائس التى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، لكن العقود المنفوخة أو ذات الفصوص لن تعود للظهور من جديد إلا خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر ، وتمثلت هذه العودة فى كنيسة دير سان بابلو بنيافيل Penafiel (٥) .

وهناك مرحلة ثالثة معمارية خلال القرن الرابع عشر ، وقد ظهرت خاتمتها من خلال بناء المصلى الجنائزى المسمى مصلى السيد دييجو جومث دى ساندوبال ، وهو مصلى سوف نتحدث عنه فيما بعد .

* منطقة تورو Toresano : -

تقع هذه المنطقة فى الوقت الراهن ضمن محافظة سامورة Zamora ، وهى تحيط بالبلدة التى تولى ألفونسو الثالث توطينها بالتعاون مع ابنه الأمير جارثيا ، ورغم هذا فقد انتشر هذا النموذج فى كل من ليون ، وبلد الوليد ، وأبيلا .

وفيما يتعلق بالجانب المعمارى نجد " أن السمة الرئيسية لهذا المركز أو هذه المنطقة عبارة عن أن الحوائط مشيدة على نظام واحد هو البوائك الصماء والعقود النصف دائرية المزدوجة باستثناء كنيسة سان لورانثو حيث يوجد بها نوعان . كما أن هناك منطقة مثل منطقة الصدر التى تحظى بأكبر قدر من العناصر الزخرفية (كما أنها تقوم فى مناطق مدجنة أخرى ، فى قشتالة ، وليون ، على نوعين أو أكثر) حيث يوجد بها ذلك النظام من البوائك ، والعقود التى تحيط بالفتحات ، تنفصل عن بعضها من خلال عقد أخر يحيط بكل واحد منها وبذلك يزول التساوى فيما بينهم . ومع هذا فإن المنطقة الخاصة بداخل المذبح ذات طابقين من البوائك [٦] .

وتتسم كنيسة سان لورانثو بتفرّدها ، وأنها نقطة البداية لهذا المركز، وتتكون من بلاطة واحدة عليها سقف خشبى مقبى وصدر متعدد الأضلاع فوق قبة على هيئة فرن de horno ، كما أن الكنيسة تحتفظ ببعض السمات الخاصة بالقرن الثانى عشر مثل الأساس الحجرى ، أما باقى الجدران فهى من الآجر مع وجود طابقين من الفتحات الصماء: أحدهما : على شكل عقود نصف دائرية مزدوجة ـ فى الأسفل ـ والآخر : على شكل عقود نصف دائرية محاطة بأفاريز . وفى أقصى الارتفاع هناك افريز مسنن .

كما أن الحوائط الجانبية وتلك الخاصة بالتربيعات فى منطقة الصدر تحمل نفس النمط الزخرفى عندما يقل استخدام الكتل الحجرية ، أى البوائك الصماء والتى تتسم

بانسيابيتها و تُقَسِّم الحائط إلى مستويين . أما الواجهات الثلاث فهى بمثابة النموذج الذى ستسير على هديه العمارة فى منطقة تورو Toro ، حيث تتكون من عقود مدببة ذات أطر فى بطنيتها « المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد » ، وتقوم العقود على حدائر من الآجر على شكل حلية مقعرة nacela . وفوقها أشرطة من الآجر الموضوعة بشكل رأسى ومسننة .

وتظهر هذه المواصفات فى كنيسة سانتا ماريا لا انتجوا S. M. La Antigua de Vil-lalpando التى يرجع تاريخـهـا إلى السنوات الأولى للقـرن الثـالث عـشـر [٧] . ومن المؤسف أن البلاطات الثلاث الخاصة بالنمط البازليكى قد تهدمت والمبنى الآن فى حالة ترميم . وإذا ما تم الحفاظ فى المذابح الثلاثة على نمط البـوائك مع تأطيـر المـزاغـل أو الفتحات الأخرى بعقود ، فإن مجموعة العقود تنحصر فى مجموعة واحدة بطول الجدار .

وقد أظهرت هاتـان الكنيسـتـان – سـان لورنثو فى بلـدة تـورو ، وسـانتا مـاريا لا أنتجـوا فى بلدة بيـالبـاندو – خـلال نهـاية القرن الثـانى عشـر وبداية الثالث عشـر النمـوذج المتبع فى تورو الذى يتسم – فى رأى مـاريا تيـريسـا بيريث إيجيـرا –" بأنه محدد بواسطة الحوائط – الخاصة بالبلاطات وكذا الخاصة بالصدر على وجه التحديد – حيث يوجد بها بائكة واحدة ، أما الجزء العلوى فيوجد به إفريز مسنن ورصّة من الآجر فوقها رفرف على شكل حلية مقعرة nacela ، أما فى المذبح فتوجد نوافذ ضيقة على شكل مـزغل حيث يتم تربيـعـهـا من خـلال عـقـد صـغـيـر وإطار ، وبذلك نكسـر اسـتـمرارية البائكة من أعلى إلى أسفل. ومن الداخل فإن تدرج هذه الفتـحات يحتم تنظيم العناصر الزخرفية فى طابقين : فى الجزء العلوى : نجد النوافذ وفوقها عقود كبـيرة مـزدوجة أسطوانية، أمـا فى الجزء السفلى : فـهناك بائكة من عقـود صـغـيرة أسطوانية محاطة بإفريز مسنن. ولقد انتشر هذا النمط فى أرجاء المنطقة الكائنة جنوب نهر دويرة بغض النظر عن الزخرفة الخارجية ، وبذلك أصبح واحدا من الملامح المميزة للفن المدجن القشـتـالى بالمقارنة بما هو مـوجـود فى نفس هذا الفن فى طليطلة. ولقد حفظت لنا الكثير من المبانى الواجهات ؛ حيث نراها دوما وقد اتسمت بوجود إفريز مسنن تحت الإطار وكذلك العقد المدبب والمحاط بإفريز مسنن ، وهو ما نراه فى عقد النصر arco triunfal فى مقصورة الكهنة.." [٨]

والشكل النهائى للنموذج الخاص ببلدة تورو نراه فى ثلاثة من الأبنية الكبيرة: سان سلبادور دى لوس كابايروس S. S. de los Caballeros ، وسان بدرو دل أولميدو P. de Olmedo ، وسانتا ماريا دى لا بيجا S. M. de la Vega . وكلها كنائس يرجع تاريخ إنشائها إلى الثلث الأول للقرن الثالث عشر. وإذا ما أردنا المزيد من التحديد فإن كنيسة سانتا ماريا دى لا بيجا أنشئت - على ما يبدو - عام ١٢٠٨م.

ولقد أدخلت تعديلات على المخطط الأصلى لكنيسة سلبادور ، إذ كانت مكونة من ثلاث بلاطات لكل واحدة مذبحها الخاص بها ، أما فى منطقة الصدر ، من الخارج ، فرغم أن الأساس من كتل الحجارة فقد صممت العقود النصف دائرية المزدوجة بكاملها ، أما مداميك الآجر فكانت موضوعة بشكل رأسى ومسنن. إلا أن الفراغات المفتوحة هى التى تصحبها عقودها ، وبذلك تكسر الرأسية فى المبنى. وهذه الفتحات هى من الداخل جزء من العناصر التى تسهم فى تقسيم الطوابق الزخرفية إلى طابقين بكل واحد منها عقود مزدوجة وإفريز مسنن، وتوجد قبة " الفرن " فوق الطابق العلوى.

أما الواجهات فهى تتخذ النظام الذى تحدثنا عنه، أى العقود المدببة ، والإطارات المسننة ، وإطار يحيط بكل هذه العناصر. وهو نفس النظام - ولو أنه أكثر رأسية - الذى يكرر نظام الاتصال بين البلاطة اليسرى والبلاطة الرئيسية.

وكانت كنيسة سان بدرو دل أولميدو مكونة من ثلاث بلاطات ، ويبدو أنها كانت مسقوفة بسقف خشبى. ولم يتبق منها إلا بعض أجزاء الجدران ، والواجهة ، والصدر . وفيها تتكرر نفس التفاصيل التى شهدناها فى كنيسة سلبادور.

وتَعْنى فكرة التفاصيل تَمَثُّل كل جزء بنيوى من المبنى على أنه جزء من كل يجب وضع الملامح الزخرفية والعضوية الخاصة به ، وترك الواجهات على أساس أنها عناصر مستقلة، ظهور مشاريع متكاملة ومتوازنة فى مكوناتها ، وبعيدة عن عدم الانسجام ، وعن التدخل المتوالى الذى كان سمة هذه المبانى خلال القرن الثانى عشر. فتوزيع العناصر الزخرفية على كل واحد من العناصر البنيوية للعمارة يبرز التلازم الكامل بين ما هو بنيوى وما هو زخرفى فى عمل البنّاء خلال القرن الثالث عشر. وهذا ما نراه فى المبنى الثالث ضمن الأعمال الرئيسية فى تورو وهو كنيسة سانتا ماريًا دى لا بيجا.

هناك كنيسة أخرى تقع خارج بلدة تورو تعرف باسم كنيسة كريستو دى لاس باتايّاس C. de las Batallas كما أنها تتسم بأنها منعزلة، وقد أدى هذان العاملان إلى بقائها كنموذج متكامل لهذه المجموعة. ومخططها عبارة عن بلاطة واحدة لها صدر عبارة عن مذبح متعدد الأضلاع. وتتسم هذه الكنيسة بأنها الفريدة من نوعها فى الإفصاح عن التعاضد الكامل بين العناصر البنيوية والعناصر الزخرفية ، فجدران الكنيسة بها بوائك صماء مزدوجة وإفريز من الآجر الموضوع بشكل رأسى ومسنن وعلى شكل حلية معمارية مقعرة nacela ، وبذلك يهيئ الطريق أمام الرفرف . لكن هذا التسلسل تكسره الفتحات التى تأخذ كل واحدة منها وضعها الخاص بها ، من خلال عقود على الواجهات التى تكرر النظام المعهود الخاص بالعقود المدببة ذات الإطارات الثلاثة ببطنيتها [المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد] وإطار هو إفريز مسنن.

وتتطور هذه الأنماط الخاصة بالمسطحات ، والعمارة ، والزخرفة فى تلك المنطقة الجغرافية الواقعة تحت تأثير بلدة تورو. ومن بين الكنائس التى يمكن ذكرها فى هذا المقام ما يلى: سانتو سبيولكرو S. Sepulcro فى نفس البلدة [٩] ، وكنيسة سلبادور فى كاسترو كالبون Castrocalbor [١٠] ، وكنيسة سان بوال S. Boal فى بوثالديس Bozaldez أو كنيسة سان بدرو فى بوثو أنتجو Pozoantigou والتى زالت من الوجود[١١] .

كما نعثر على النموذج الخاص ببلدة تورو خلال النصف الثانى للقرن الثالث عشر فى مبانٍ مثل كنيسة دون بيداس D. Vidas (رممت إلا أنها تحتفظ بمذبحها الرائع وجزء من التربيعة التى تسبقه) ، وكنيسة سان استبان دى أوربيتا S. E. de Orbita (جرت بها ترميمات سيئة ولايوجد بها إلا الجزء السفلى للمذبح وواجهته) ، وكنيسة سانتو دومنجو سيلوس S. D. de Silos فى أريبالو (متأخرة زمنيا وجرت عليها تعديلات كبيرة خلال القرن السادس عشر ، ورغم ذلك فهى تحتفظ بمذبحها القديم)[١٢] .

نود الآن الانتهاء من هذه العجالة بالحديث عن كنيسة لوجاريخو Lugarejo (الكائنة فى موطن يسمى جومث رامون G. Ramón بالقرب من أريبالو) ومن المحتمل أن تكريسها يرجع إلى عام ١٢٣٧م [١٣] ، وكانت جزءا من دير للراهبات التابعات لجماعة ثيستور ، ثم انتقلن بعد ذلك إلى القصر الملكى فى أريبالو خلال القرن السادس عشر. ولم يُقَمْ من مشروع المبنى إلا الصدر وبه ثلاثة مذابح ، يسبق أكبرها ما يشبه

البرج الذى يرى من الداخل وكأنه قبة شبه مستديرة، وإذا ما كانت جذور النموذج المعمارى هذه ترجع إلى بلدة ساهاجون فإن المحصلة التى نراها فى لوجاريخا ضخمة رغم أنها أصغر من سوابقها فى ليون، " ... ذلك أنها تستخدم طابقا واحدا من البوائك المرتفعة وغير العريضة. وهذه الطريقة مضافا إليها وضع الوحدات الهندسية الأكثر بساطة فى أطر (شبه مستديرة وموشورية) ، هما العنصران اللذان يبرزانها "[١٤].

مركز بلدة تيرّا دى بيناريس T. de Pinares

أدى تحديد تاريخ بناء كنيسة سان بدرو دى ألكاثارين S. P. de Alcazaren بالنصف الثانى للقرن الثالث عشر إلى قيام مانويل بالديس بوضعها على رأس قائمة من المبانى ، التى تتسم باستخدام الأساسات من الدبش فى المنطقة التى يبنى فيها المذبح والتربيعة التى تسبقه. ويتضمن هذا الجزء الأخير ثلاثًا من سلاسل العقود المزدوجة ، والمحاطة بأطر سيرا على ما هو متبع فى بلدة ساهاجون، أما فى منطقة المذبح فنجد أن سلاسل العقود المذكورة تتم بشكل يجعل الجزء العلوى يتكئ بعضاداته على مفاتيح العقود السفلى ، وبذلك ينقل إلينا الانطباع بالخفّة والحركة التى يزيد منها اختلاف ارتفاعات العقود (أى أن العليا أكبر ، والوسطى أصغر) . وهذه تفاصيل لا نراها فى النموذج السابق الخاص ببلدة ساهاجون. وفى كنيسة سانتياجو الكائنة أيضا فى ألكاثرين يوجد نفس الاختلاف فى الارتفاعات بين المستويات الثلاثة للعقود ، غير أن هذه تأخذ صفا واحدا.

وفى هذه المنطقة نجد أن الرقعة العمرانية لبلدة أولميدو Olmedo لها سمات معمارية مميزة. ولقد غزاها ألفونسو السادس ، وتم توطينها بناءً على أوامر ملكية عام ١٠٩٣م ، وتحولت إلى أحد المعاقل الدفاعية التى شاركت فى العديد من المعارك والحروب التى دارت بين الممالك المسيحية خلال الفترة المتأخرة للعصور الوسطى. وفى هذا المقام نشير إلى ثلاثة أبنية تتعلق بتلك الفترة ، وهى: كنيسة سان أندرس، وكنيسة ترنيداد Trinidad ، وكنيسة سان ميجل . ففى الأولى نجد المذبح وسط إنشاءات ترجع إلى فترة لاحقة ، وفيه يتكرر نموذج كنيسة سانتياجو فى ألكاثرين ، ورغم هذا فالرفرف فوق كوابيل من الآجر المتدرّج والقائم على شكل عقد. أما فى الداخل فما بقى من المذبح يوجد به عقود مدببة وحائط به أشرطة تزدوج عندما تفتح على المزاغل

الخارجية. ولما كان تاريخ بناء كل من كنيسة ترينداد وكنيسة سام ميجل يرجع إلى الفترة الانتقالية السابقة للقرن الرابع عشر ، فإننا سندرسها فى الجزء المخصص للقرن التالى.

هذه السمات التى يدخل بها شئ من التنويع تشمل العديد من المنشآت الهامة الكائنة فى محافظة بلد الوليد، ويمكن أن نبرز من بينها كنيسة أسونثيون فى موريل دى ثابارديل Muriel Zapardiel ، التى يرجع تاريخ إنشائها إلى عام ١٢٥٨م ، ورغم ذلك فإن البلاطات الثلاث تعرضت لإصلاحات جذرية ابتداءً من القرن السادس عشر. أما النظام الزخرفى الخاص بالمذبح الرئيسى فيوجد به طابقان من العقود ، بالإضافة إلى ثالث مكون من مستطيلات مزدوجة.

وتحتفظ لنا كنيسة " قرية سان ميجل " Aldea de S. Miguel بأفضل النماذج المتعلقة بهذه الفترة ؛ حيث إن أبعاد المذبح الوحيد تجعله مقصورة الكهنة الخاصة بكنيسة ذات مخطط فريد. أما الشكل الخارجى فإن الحوائط بها صناديق من الدبش Cajones ، والعقود ذات الانحناء المرتفع Peraltados حيث تتكئ على أكتاف بطول الجدار وعلى أكتاف أخرى منبتها هو الفتحات العليا ، المتوافقة مع الخطوط النهائية للواجهة ، الواقعة على جانب البلاطة اليمنى والتى كانت تفتح فى الأصل ، وعليها عقد له ثلاثة إطارات ببطنيته (المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد) وإفريز مسنن. أما المذبح والجزء ذو الخطوط المستقيمة التابع له فيوجد فيهما ثلاثة أشرطة من العقود نصف الأسطوانية . ونرى أن التقسيم الرأسى الخاص بالجزء مستقيم الخطوط من خلال بروز يفصل بين العقود المزدوجة.

لكن هذه الكنيسة خضعت لتعديلات ، مثل إقامة الواجهة التى تحمل بصمة الأسلوب القوطى المتأخر والذى يرجع إلى السنوات الأولى للقرن السادس عشر ، وكذلك البرج الذى يرجع إلى عام ١٥٨٤م ، أو القباب الجصية (من الداخل) ذات الزخارف الباروكية التى ترجع إلى القرن الثامن عشر.

وهنا يمكن القول بأن الكنيسة المذكورة هى نقطة الختام فى العمارة الخاصة بالقرن الثالث عشر، ويرى مانويل بالديس أن هذا القرن أثرت فيه عدة اتجاهات هى : " أن بناء حوائط البلاطات ينوّه إلى العقود نصف الأسطوانية الكائنة فى مبانٍ تابعة

لبلدة ساهاجون خلال المرحلة الاولى . وفى مقصورة الكهنة تتكرر هذه العلاقة مع ساهاجون ، بالإضافة إلى تلك الملامح الخاصة بمنطقة سامورة Zamora ، وخاصة فيما يتعلق بالنوافذ الكائنة فى مخططات الواجهات. أما المذبح فهو انعكاس واضح لما هو موجود فى كنيسة سان بدرو دى ألكاثرين . وإذا ما أضفنا كل هذا إلى الاهتمام الذى أبداه البناؤن بالعمل على تقليل أبعاد العناصر الزخرفية ؛ بغية التركيز على تكثيف التبادل بين الضوء والظلمة، فإنه سوف يؤدى إلى القول بأن تاريخ بناء الكنيسة يعود إلى الثلث الأخير للقرن الثالث عشر " (١٥) ولقد أشار مانويل بالديس إلى علاقة هذه الكنيسة بكنيسة سان بدرو دى ألكاثرين ، وحددها فى التربيعة التى تسبق المذبح . أما الجزء المنحنى فهو مرتبط أكثر بكنيسة سانتياجو الكائنة فى ألكاثرين أيضا ؛ ذلك أن وضع أشرطة العقود فى صفوف – فى كنيسة سان بدرو ، قد اختفى فى كنيسة " قرية سان ميجل ".

أما فيما يتعلق بمجموعة بلدة كويّار Cuellar فنجد أنها نُفِّذت خلال النصف الثانى للقرن ، حيث نجد أن المذابح ترتبط بالمستويات الثلاثة ، غير أن المستوى العلوى أصبح مستطيلات بشكل سليم (مذبح كنيسة دير ترينداد). أما بالنسبة لكنيسة سان مارتين فإن الجديد فيها هو ازدواج الفتحات المستطيلة العليا بالمقارنة بالعقود ، وهذا ما نراه فقط فى المذابح الصغرى. كما نلاحظ فى الداخل وجود البلاطات الثلاث ذات العقود نصف الأسطوانية ، وذات الطنف ، وسلسلة الإطارات التى ربما استخدمت كفراغات للاتصال (الأوسط على الأقل) . وبذلك تسهم فى تقليل الأحمال ، كما أنها أصبحت من المشاهد المألوفة فى الجدران الطليطلية. ومن المؤسف أن هذه الكنيسة تم ترميم أطلالها ؛ الأمر الذى سيجعل حالتها النهائية مشروطة بما عليه الترميمات.

أما كنيسة سانتياجو التى ذُكِرت عام ١٢٤٤م فإنها تحتفظ بجزء من المذبح الذى يسير على النموذج المعهود ، المكون من ثلاثة مستويات للعقود نصف الأسطوانية . والشىء الهام هو ملاحظة تأثير النمط الخاص ببلد تورو ، وخاصة فى التربيعة التى تسبق المذبح ، حيث يوجد عقد واحد فقط على طول الجدار يبدأ من الوزرة وينتهى عند الكورنيش .

أما المذبح الأكثر أهمية فى بلدة كويّار فهو ذلك الخاص بكنيسة سان استبان ؛ " حيث يرتفع على أساسات حجرية وينتظم فى عقود على شكل بوائك مطموسة ومحاطة بأطر. فالمستوى الأول عبارة عن بائكة عقود أسطوانية مزدوجة بطانتها من الدبش المحاط بالآجر. وفوقه هناك مستوى آخر مماثل ، لكن البطانة عبارة طبقة من الملاط ، وبعدهما مستطيل كبير مقسم إلى اثنين أصغر فى الجزء السفلى ، يعلوهما إفريزان مسننان. وهنا نجد أن الحوائط الساترة ترتفع بلا اتجاه نحو الاستمرارية وبدون حدائر impostas . ويتوج المذبح سلسلة أخرى من الإطارات تبدو كأنها دور آخر ático، ويحيط بكل ذلك شريط من القوالب المرصوصة على جانبيها Sardinel ، أما الكورنيش فمن الآجر البارز. ويبلغ عدد الحوائط الساترة ثلاثة عشر " (١٦) .

هذا الخليط من الاتجاهات الذى يوجد فى إقليم قشتالة وليون ، نراه من جديد فى كنيسة سان أندرس (موثق تاريخ إنشائها بعام ١٢٧٧م) ، فربما كانت أفضل مثال رغم الإصلاحات ذات الأسلوب الباروك، واحتفظت الكنيسة بالجناح الجانبى الشمالى ، حيث به عقود دائرية مرتفعة وبها طنف وإفريز مسنن ، وفوقها نجد بوائك هى عبارة عن ضعف عقود المستوى الأسفل. أضف إلى ذلك أن إدماج عناصر أخرى مختلفة الجذور أدى إلى ظهورها كواحدة من الكنائس الفريدة فى الفن المدجن فى شيقوبية.

التأثيرات الخارجية : -

شهدنا حتى هذه اللحظة التطور الذى عاشه الفن المدجن المحلى فى قشتالة وليون. ومع ذلك يجب أن نتحدث عن مبانٍ تظهر فيها التأثيرات الطليطلية، إننا هنا نتحدث بالتحديد عن العقود شبه الأسطوانية المتقاطعة ، مثل تلك التى نجدها فى التربيعات التى تسبق المذابح الخاصة بكل من كنيسة سان خوان باوتستا S. J. Bau-tista الكائنة فى ناروّس دل كاستيو Narros de C. (أبيلا) ، وكنيسة سان خرباسيو إى بروستاسيو S. Gervasio y P. فى سانترباس دى كامبوس (بلد الوليد) ، وأخرى غيرها. وتشير ماريا تيريسا بيريث إيجيرا إلى أن تاريخها يرجع إلى بداية منتصف

القرن الثالث عشر [١٧]. كما نلاحظ الجذور الطليطلية فى استخدام العقود الحدوية أسفل العقود المفصصة ، مثلما هو الحال فى واجهة كنيسة لا برجرينا دى ساهاجون التى ترجع إلى عام ١٢٥٧م [١٨].

وفيما يتعلق بالعمارة المدنية نجد أن الترتيب الزمنى يتسم بالصعوبة ؛ نظرا لتغير الأغراض المرجوة من المبنى والتعديلات التى يتم إدخالها على المساكن بشكل مستمر ، حتى نتمكن من متابعة التطور الذى طرأ على الشكل وعلى الزخرفة

وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا أن البرج المسمى برج هرقل T. de Hercules فى شيقوبية يرجع إلى بداية القرن الثالث عشر (وهو الآن جزء من دير سانتو دومنجو) ، - وما يؤكد هذا التاريخ هو استخدام القباب ذات الأضلاع المتقاطعة ، وسمات المرحلة القوطية الأولى ، وزخرفة الوزرات بالرسم ؛ حيث نجد موضوعات عبارة عن تشبيكات قريبة من عصر المرابطين فى مرسية والمرية، وفى هذه اللوحات نجد الأشكال الحيوانية، ومشاهد الولائم، والصراع بين المسلمين والمسيحيين ، حيث نتأكد من خلال شكل الأسلحة والملابس من التاريخ المذكور. وهناك بعض الملامح التى نشهدها فى الطيور والظباء ، حيث تتوافق مع الحيوانات التى نجدها فى الزخارف الجصية الخاصة بمقر الإقامة بدير سان فرناندو فى لاس أويلجاس دى برغش، وهى زخارف ترجع إلى ما قبل عام ١٢٣٠م، وهنا نرى احتمالية الجذور المشتركة فى منسوجات مرابطية جاءت من أنوال المرية، والتى لازال محفوظا منها مجموعة هامة فى هذا الدير. وهى منسوجات عثر عليها فى مدافن ملكية -[١٩] .

كما أن استخدام هذه الموضوعات المرسومة بالمغرّة كعناصر زخرفية يساعدنا على تحديد تاريخ إنشاء بعض الوزرات ، مثل تلك التى سوف نتحدث عنها فى صالة الأسلحة بقصر شيقوبية Alcazar de Segovia، وكذلك الأمر فى منازل متفرقة فى حى كانونخيّاس Canonjías فى نفس المدينة المذكورة. وتشير تيريسا بيريث إيجيرا إلى نفس هذه السمات الشكلية فى عناصر زخرفية ببرج أومِيناخى T. del Homenaje (الكائن فى حصن بونيا دى لا سيرّا B. de la Sierra أبيلا)، وكذا فى مصلى حصن

الأسقف خيمنث دى رادا فى بريهويجا Brihuega (وادى الحجارة) ، وبعض الأجزاء التى عثر عليها فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لا بلانكا (طليطلة) ، وفى الطابق العلوى بقصر جاليانا (طليطلة) [٢٠].

٢-٢ : العمارة الدينية فى منطقة طليطلة :

بدأت الأعمال الإنشائية الكبرى مع منتصف القرن الثالث عشر ، وتوافق مع ابتعاد منطقة الحدود بشكل نهائى بعد موقعة العقاب الشهيرة (٦٠٩ هـ/ ١٢١٢م) ، وبعد الزلزال الذى وقع عام ١٢٢١م. (٦١٨ هـ) .

وكنيسة سان بارتولوميه (تسمى أيضا سان سُويس Sant Soles) وهو اسم محرَّف لـ San Zoilo [٢١] كانت منشأة على أساس الإفادة من مبنى إسلامى ، وهذا ما يفصح عنه البرج - فليس إلا مئذنة بنى فوقها طابق لوضع الأجراس ومعزولة عن المبنى - لكننا نراها فى نهاية القرن الثالث عشر وبها مذبح كبير ، وتربيعة تسبقه ، وبلاطة واحدة. ولم تتم هذه البلاطة ذلك أنه مع بداية القرن الرابع عشر تم توسيع المبنى حتى أصبح ذا ثلاث بلاطات. والأمر الهام فى ذلك المبنى هو وجود ثلاثة مستويات من العقود الصماء فى المذبح القائم على الأساس، حيث نجد المستوى الأول به نماذج قشتالية أى العقود المزدوجة ونصف الأسطوانية ، أما المستويات العليا فهى طليطلية حيث نجد عقودا منفوخة داخل عقود مفصصة وعقود حدوية.

وتاريخ بناء كنيسة سان بيثنتى S. Vicente موثق (١١٢٥م) ، ولم يتبق منه من المنشآت السابقة على القرن السادس عشر إلا المذبح الذى لا يرجع إلى ما قبل النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، خاصة إذا ما قارنّاه بإنشاءات أخرى مشابهة ، مثل المذبح الخاص بكنيسة كريستو دى لا بيجا C. de la Vega [٢٢] وهنا نجد أنفسنا أمام مشروع عبارة عن بلاطة واحدة لها مذبح كبير ذو ثلاثة مستويات ، بها فتحات صماء تقوم على قاعدة من الدبش المحاطة بكنار [إطار] من الآجر. وفوق هذه الفتحات نجد النظام المعروف بالعقود المزدوجة نصف الأسطوانية والمنفوخة ، والموجود فوق مناكبها عقود مفصصة، وعقود منفوخة مزدوجة تحت عقود حدوية مستديرة. أما فى

الداخل فإن البوائك تنحصر فى مستويين: المستوى السفلى : به عقود حدوية، أما المستوى الأعلى : فهناك تبادل بين المنفوخة والمفصصة. كما توجد فواصل بين الوحدات المختلفة سواء فى الداخل أو الخارج، ونجدها محاطة بأفاريز مسننة من الآجر. ومن المهم الإشارة إلى أن بقايا التربيعة التى تسبق المذبح بها بوائك ليس لها منحنى قوى.

تعتبر كنيسة سانتياجو دل أرّابال S. del Arrabal أكبر الأعمال خلال هذا القرن ؛ وذلك لفخامة حجمها وحفاظها على الخطوط العامة للفن المدجن ، رغم ما تعرضت له من عمليات تجميل مثل إقامة قباب encamonads خلال القرن السابع عشر.

والمبنى يشغل مكان مسجد سابق ، استخدم ككنيسة (يرجع تاريخ تشغيلها بهذه الصفة إلى عام ١١٢٥م ،٥١٩ هـ) ، ويؤكد ذلك وجود المئذنة التى تحولت إلى برج أجراس لمواكبة المشروع الذى يرجع إلى القرن الثالث عشر، كما نلمس فيها تطورا فيه نوع من الاستمرارية الطليطلية. ويبدو أن بناء الكنيسة جاء بمبادرة من الملك سانشو الثانى ملك البرتغال خلال الفترة بين عامى ١٢٤٥م و ١٢٤٧م، ثم توقفت الأعمال بعد وفاته (١٢٤٨م) ، وبعد ذلك بقليل تم استئنافها تحت رعاية آل ديوس دادو Diosdado حكام جماعة سانتياجو Orden de Santiago [٢٣].

وكنيسة سانتياجو دل أرّابال تتخذ أنظمة مخططات مستخدمة فى الفن الرومانى القشتالى ، عبارة عن ثلاث بلاطات ، ومنطقة تقاطع ، وثلاثة مذابح. أما الجدار الداخلى فهناك أكتاف على شكل صليب فوقها عقود مدببة مزدوجة ، إلا أنها ذات طبيعة قوطية تلك التى تحدد الارتفاع الكبير، وهذا أمر غير مسبوق حتى ذلك الحين فى هذه المدينة.

وابتداءً من هذه اللحظة نجد أن العناصر الأخرى القوطية والرومانية تندمج فى كل مشترك. ويقوم الصدر على عقود الصماء مطموسة (معروفة فى الفن الطليطلى) ومركبة. أما منطقة المذبح فتنقسم إلى ثلاثة مستويات (أسفلها مكون من عقود نصف أسطوانية مزدوجة، وعقود مدببة داخل عقود متعددة الفصوص فى المستوى الأوسط. أما المستوى الثالث فتوجد به عقود حدوية مستديرة تحتها عقود منفوخة). أما المذابح الجانبية فمكونة من مستويين (حيث تتكرر من المستويين السفليين) يستمران فى التربيعة التى تسبقها. وبذلك يحدث توافق فى الشكل الخارجى.

وأبرز العناصر التجديدية فى هذا المذبح طبقا لما تقول به ماريا كونثبثيون أباد " هى النوافذ المستطيلة ذات العقد نصف الدائرى ، والموجودة فى الحائط بمعدل ثلاث تشغل الطابقين السفليين وبهذا تقطعان الإفريز المسنن السفلى. والجديد أيضا هو تلك المزاغل الثلاثة التى تقع على نفس محور النوافذ لكنها فى الطابق العلوى. ومن الواضح أن النوافذ السفلى تؤكد البعد الرأسى للواجهة ، وتعكس لنا التأثير القوطى الواضح، وعلى ذلك فإن ما كانت معاصرة لمخطط المذبح فإنها تدعّم من البعد التجديدى فى المكان ، والذى نلمحه بوضوح فى البنية الداخلية للبلاطات "(٢٤) .

هذه المجموعة من العقود ذات المخططات المختلفة التى تجعل ما هو بنيوى زخرفيا ، نراها من جديد فى الجدران الداخلية بما فى ذلك العقود المتقاطعة ، وبذلك يدخل تعديل على قراءة البنية الداخلية للمسطح رومانية الجذور ، والتى ندركها بمجرد النظر. والأكثر من هذا هو أن عقود المدخل toral الخاصة بالبلاطات الثلاث عند التقائها بمنطقة التقاطع لا توجد فوقها عقود مدببة بل عقود متعددة الفصوص ، وبذلك تحدد زخرفيا الفارق بين مسطح وآخر.

كما تغير نظام الأسقف المقبية، فالمذابح بها قباب فرن ونصف أسطوانية مدببة ، أما التربيعات الثلاث المركزية فأقبيتها متقاطعة aristas ، وهى ذات أضلاع فى التربيعة الرئيسية. أما البلاطات فأسقفها جمالونية على نظام " المسند والرباط ".

وعندما نخرج لنشاهد الكنيسة نجد أن الشكل الخارجى، الذى قمنا بتحليله، والخاص بالصدر، يتكامل مع الواجهات. فالواجهة الرئيسية تحدد ملامحها أكتاف، ولها ثلاثة مستويات ، أولها : عقود حدوية متقاطعة ومنفصلة عن غيرها بأفاريز مسننة، أما المستوى الثالث : فبه عقود متعددة الفصوص متقاطعة. ويلاحظ أن هذا التصميم مطبق أيضا على الواجهات الجانبية ؛ حيث ينخفض عدد الطوابق إلى اثنين، ومع هذا فإن نقطة الالتقاء مع الواجهة الرئيسية تكتمل من خلال نوافذ مزدوجة يحيط بها مستطيل. وبشكل متوازٍ (فى الجوانب) نجد مزغلا، وعقداً حدوياً مدبباً فوقه طنف، يستخدم لإضاءة البلاطة الجانبية.

وهذا النوع من النوافذ والمزاغل المحاطة بعقود منفوخة ومتعددة الفصوص ، نجده موزعا فى الجدران الجمالونية hastiales لمنطقة التقاطع crucero وفى مناطق أخرى للجدران ، حيث تتولى إدخال ضوء ضعيف إلى الداخل.

أما كنيسة سانتا ليوكاديا فقد تعرضت لتعديلات، إلا أنها تشكل نقطة غاية فى الأهمية فى طريق تطور الفن المدجن الطليطلى، إذ إنها بنيت على أنقاض كنيسة سابقة ، وتم ربطها بالمكان الذى كانت تقيم فيه القديسة ليوكاديا . ورغم التعديلات التى أدخلت على المبنى وأدت إلى حصر الآثار المدجنة فيه – والتى تعود إلى القرن الثالث عشر – فى المذبح ، إلا أن البرج والواجهة الجانبية عبارة عن منطقة مقسمة إلى ثلاث بلاطات وثلاثة مذابح. وبذلك يكون واحدا من أولى المشروعات التى تتم بهذا المخطط المشترك. أما المذبح الذى بقى لنا فهو الذى يقع إلى جوار البلاطة اليسرى Evangelio ، وهنا نجد تكرارا للنظام الطليطلى المكون من ثلاثة مستويات من العقود الصماء (القطاع السفلى به عقود نصف أسطوانية مزدوجة، وعقود منفوخة تحيط بها عقود مفصصة فى الوسط، وعقود منفوخة مزدوجة داخل عقود حدوية مستديرة فى الجزء العلوى).

والبرج جدير بأن نتوقف عنده بعض الوقت ، فهو أحد الوحدات الإنشائية الجديدة التخطيط ؛ حيث نرى ما يشبه غيبة كاملة لمئذنة فى هذا المكان، أى أننا أمام نموذج لبرج طليطلى مخطط بالكامل. فالقطاع السفلى جاء من خلال استخدام الآجر ليس إلا ، ومن الملاحظ أن الفتحات فى هذا القطاع قليلة ، وتتسم بصغرها لدرجة أنها تشبه المزاغل المحاطة بعقود جصية صغيرة متعددة الخطوط ، يحيط بها عقود متعددة الفصوص. ووظيفة هذه الفتحات الصغيرة هى لإضاءة منطقة السلم الصاعد والملتف حول الذكر «فحل البرج » الذى يوجد فى الوسط. أما المربع العلوى الخاص بالأجراس فيبدأ بعقود صماء متعددة الفصوص وترتبط عن المفتاح بطنف . ويعلو ذلك نوافذ توأمية ذات عقود حدوية مدببة القمة ، بواقع نافذتين بكل ضلع من أضلاع المربع ، يحدد هيئتهما إطار مربع بارز . وبذلك تكتمل الوحدة الزخرفية بواسطة رفرف من الآجر البارز.

ولقد ظهرت الواجهة بعد الترميمات التى أجريت عام ١٩٦٦م ، ونجد فيها طابقين يحددهما . فالطابق الأول : فيه البوابة التى لها عقد متعدد الفصوص (مقصوص) ، أما الثانى : فينقسم إلى مستويين زخرفيين من العقود الصماء ، أولهما: عقود متعددة الفصوص ومتقاطعة، أما الثانى : فهو عبارة عن عقود صغيرة مكوّنة من ثلاثة فصوص. وترتبط هذه البوابة بالبوابة الغربية الكائنة فى كنيسة سانتياجو دل أرّابال ، وكذلك بأبنية أخرى ملحقة أو متأثرة بالإنشاءات التى أقامها الحكم الثانى فى قرطبة (٢٥) .

لقد أشرنا قبل ذلك إلى تغير الموقف بعد موقعة العقاب (١٢١٢م) (٦٠٩ هـ) ، ولقد أدى هذا إلى التدخل فى إقامة عمل كبير خارج الأسوار، وهو عمل له قيمة كبيرة فى دائرة الأفق الدينى لطليطلة، وهذا العمل قد تعرض لتدمير بسبب عدم استقرار الموقف السياسى. إننى هنا أتحدث عن الكنيسة التى يطلق عليها إليوم " كريستو دى لا بيجا C. de la Vega ، والتى كانت فى بداية الأمر الكنيسة البازليكية " للقديسة ليوكاديا " ، والموثقة بأنها ترجع إلى العصر القوطى ، وربما ظلت مستخدمة لأداء الشعائر خلال العصر الإسلامى. وخلال النصف الثانى للقرن الثالث عشر بنيت كنيسة من المحتمل أنها مكونة من بلاطة واحدة ومذبح لكن يد التدمير قضت على هذا المبنى ، بحيث أصبح من العسير التأكيد على وجود ذلك البناء خلال القرن الثالث عشر أم لا ، اللهم إلا من خلال جزء تبقى من المذبح. والشىء الهام هنا (بغض النظر عن البوائك الصماء ، والمزدوجة ، والمتراكبة)(٢٦) هو وجود بقايا رسم لتشبيكة بيضاء على خلفية حمراء تقع فى الجزء الخارجى ومحاط بها عقود. وقد أشارت ماريا تيريسا بيريث إيجيرا إلى ذلك قائلة : " رغم أنه من المعروف أن العمارة خلال العصور الوسطى – وخاصة الإسلامية – كانت تستخدم هذه التقنية كثيرا لكسوة الحوائط ، فإننى أعتقد أن ذلك هو المثال الوحيد المعروف فى طليطلة وكذلك فى قشتالة، حيث طبق على البوائك الخارجية للمذابح المدجنة ، وهذا ما نجده أيضا فى بعض المنمنمات الخاصة بكتاب "مدائح العذراء مريم" Las Cantigas لألفونسو العاشر، وهى أنماط كانت كثيرة الشيوع فى الفراغات الداخلية.

وفى أوكانيا **Ocana** – خارج طليطلة – نجد كنيسة سان خوان التى استعادت التفاصيل التى كانت عليها الكنائس القديمة فى العاصمة (سان كوكاس ، وسانتا إيولاليا ، وسان رومان) ، حيث نجد بها العقود الحدوية المزدوجة فى الفواصل بين البلاطات الثلاث. ولقد تحول التصميم إلى دار للعبادة قوطية الطابع فى نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر. إلا أننا نعرف مع ذلك أن البلاطة الرئيسية كانت أكثر ارتفاعا، وكانت هناك فتحات لإضاءتها ، وأن السقف كان من طراز المسند والرباط. ومع هذا لا نعرف شيئا عن الصدر الذى حل محله مذبح قوطى كبير [٢٧].

وفى طلبيرة **Talavera** نجد مركزًا غاية فى الأهمية ، عبارة عن بلدة كانت مأهولة بالسكان خلال العصور الوسطى لكن أتت عليه يد الزمن، وفيه تُبرز كنيسة تسمى سانتياجيّو **Santiaguillo** والتى كانت جزءا من مستشفى سانتياجو. ولم يتبق منها إلا المذبح الذى كانت له بلاطة واحدة. ولقد بنى المبنى عام ١٢٢٦م، ومن المفترض أنه تأثر بنموذج مسجد الباب المردوم. ولهذا فهناك قطاعان من العقود ، أولهما : من عقود نصف دائرية مزدوجة ، أما الثانى : فهو من عقود منفوخة ومتعددة الفصوص ، يفصلها عن بعضها إفريز مسنن من الآجر. [٢٨] .

نذكر أيضا كنيسة سان ميجل فى بريهويجا (وادى الحجارة) ، والتى كانت تتسم بالحداثة عندما أنشئت ؛ إذ كان بها ثلاث بلاطات تقوم على أعمدة بدون تيجان ، وفوقها عقود مشيدة من الكتل الحجرية يتوجها إفريز مسنن ، وفوقها سلسلة من الفتحات لها تصاميم مختلفة. ولابد أن الأسقف كانت من الخشب ، أما الصدر فهو عبارة عن مذبح كبير مسبوق بتربيعة عليها قبة مضلعة [٢٩].

٢-٣ : أصول الفن المدجن الأرغنى :

يمكن تحديد تاريخين لتحديد ملامح مملكة أرغن **Aragón** بعد سقوط الخلافة فى قرطبة ، أولهما : نهاية القرن الحادى عشر عندما قام الملك بدرو الأول بأولى الغزوات، وثانيهما : منتصف القرن الثانى عشر. ففى عام ١١١٨م (١١٢هـ) قام ألفونسو الأول المحارب بغزو سرقسطة **Zaragoza** ، وبعد موقعة كتندة **Cutanda** التى جرت

عام ١١٢٠م (٥١٤ هـ) تم ضم قلعة أيوب Calatayud ودروقة Daroca ، وقبل ذلك بعام انتقلت كل من تطيلة وطراثونا Tarazona إلى مدن تابعة للتاج الأرغنى.

وقد بدأ التأريخ المسيحى خلال هذين التاريخين فى المنطقة التى كانت ملامحها المساجد المشيدة والمبانى الأخرى ذات الجودة المتواضعة - عند الحاجة - ، والتى تم تغييرها خلال القرون التالية. وربما كان الاستثناء متمثلا فى تلك المبانى التى أنشئت باستخدام تقنيات الحجر وسيرا على الأنماط الرومانية، ثم دخلت عليها تعديلات لمواءمتها بالمواد الخام المحلية (مثل الآجر) ، وسارت على منهاج العمل المدجن. ويتوافق هذا التوجه مع أصول النموذج القشتالى الليونى ، وهذا هو ما يفترضه جونثالو بورّاس بقوله : " إن ميلاد الفن المدجن الأرجنى يشبه ما حدث للفن المدجن فى ليون ، ونحن نعرف ما عليه الكنائس الليونية القديمة المدجنة ، والتى سرعان ما دخل عليها تعديل إذ توقف استخدام الكتل الحجرية ليحل محلها الآجر والتقنيات المدجنة. وهذا ما يؤكده مبنى مثل سان تيرسو ، وأطلال دير سان بنيتو أو دير سان بدرو دى دوينياس S. P. de Duenas فى منطقة ساهاجون Sahagun، وكذلك كنائس سانترباس Santervás de Compos ، وكنيسة العجوز Fresno el Viejo فى محافظة بلد الوليد . وملامح الفن المدجن الأرغنى تشبه تلك المتمثلة فى كنيسة سان خوان، وسانتو دومنجو فى دروقة، إلا أنه متأخر نسبيا" (٣١) .

وبعد غزو دروقة أصبحت نقطة هامة للغاية فى خط الدفاع وفى الميدان الاقتصادى فى الإقليم، وارتبط تطورها بالأعراف (القوانين المحلية) Fueros التى منحها ألفونسو الأول فى البداية، ورامون بيرنجر الرابع R. Berenger بعد ذلك عام ١١٤٢م. وتتضمن هذه الأعراف الدفاع عن الملكية الفردية والمساواة القضائية بين سكانها، وتتعلق بالتنظيم والإدارة حيث يقوم مجلس البلدية بتولى أعلى السلطات فى هذا المقام ، وتتبعه كافة السلطات العامة. وهو مجلس يتألف من رجال دروقة. ولقد هيأت هذه الظروف القانونية تحوّلها إلى أرض للحريات فى وسط نظام إقطاعى يسود ذلك العصر، وقد أدى ذلك إلى زيادة عدد السكان الذى تجاوز حدود الأربعة آلاف عام ١٢٣٠.

وعلى هذا فإن هذا التطور وما صحبه من موقع إستراتيجى ظهر جليا فى الحرب التى خاضها بدرو الأول وبدرو الثانى (١٣٥٦-١٣٦٩) ، ولم تتمكن قشتالة من الاستيلاء عليها، وقد أسفر هذا الجهد عن فوزها بعطف الملوك وأدى إلى ارتفاع مستوى البناء ، حتى أصبح يتسم بالضخامة وتمثل المخططات الإسلامية وحولّها إلى قطاعات موزعة بين القاطنين الجدد ، وبذلك دعم من وضع السور حتى أصبح شديد المَنْعة . ولقد بلغ عدد الكنائس سبعًا عام ١٢٣٠م ، وسيطرت على الرقعة العمرانية التى كان بها أيضا حارة لليهود وحارة للمورو إلى جوار البوابتين العليا والسفلى على التوالى .

وكان الأسلوب الرومانى هو الخيار الجمالى لهذه الأعمال الأولى باستخدام الكتل الحجرية ، وتوزيع الفراغات المعروفة فى الداخل مع وجود بروز خارجى للمذابح. ورغم التعديلات والتغييرات اللاحقة فإننا نلاحظ أن المبنى الرئيسى وهو كنيسة القديسة ماريا دى لوس ساجرادوس كوربوراليس A. M. de los S. Corporales يتضمن المذبح الذى يسير على الخطوط الجمالية المختارة ، وهذا نفس ما يحدث مع كنيسة سان ميجل. والتعديلات التى أدخلت هى كلها قوطية أو خاصة بعصر النهضة. كما نرى الشىء نفسه فى كنيسة أخرى مثل سانتو دومنجو. غير أننا نجد فى هذه الأخيرة التغيير الجمالى الذى تحدثنا عنه سلفا من خلال عبارات جونثالو بورّاس ، وهذا واضح فى مبنى البرج. فالمستوى الأول مشيد من كتل الحجارة يعقبه باقى المبنى من الآجر ، مما يغير من وضع أنصاف الأعمدة الحجرية ، حيث أصبحت الآن أكتافا انتهى بها المطاف ليكون فوقها إفريز من العقود الصغيرة الصماء بها - فى الداخل - أطباق من السيراميك ذى اللون الأخضر. وهذه الزخرفة سوف تعمم بعد ذلك فى الفن المدجن فى أرغن. وفوق هذه العناصر نجد الرفرف معلقا على كوابيل حجرية بها لفائف يوجد بها أطباق بلون عسل النحل. وهذا الرفرف وباقى العناصر ترتبط بما هو قوطى كما تظهر أيضا فى المذبح الرومانى الخاص بكنيسة سان ميجل. أما بالنسبة للفتحات نجد أن السفلى منها تبرز بما عليها من عقود متعددة الخطوط متقاطعة ، وتشكل بذلك وحدة زخرفية على شكل شبه منحرف ، كما يوجد فوقها عقدان متعددا الفصوص وفوق هذه المجموعات الزخرفية هناك شريط من الآجر الموضوع بشكل رأسى أو مرصوص-Sar dinel وإفريز مسنن [٣٢] .

ولا يبتعد البرج فى مجمل عناصره وبنيته الداخلية عن النماذج الرومانية إذا ما استثنينا التغير الذى حدث على المواد الخام ، والعناصر الزخرفية المكونة من الفتحات ، وما فوقها من عناصر. غير أنه يعتبر نموذجا نستوضح منه قدرة الفن المدجن على التأقلم ، وما يقدمه من بدائل أمام الأساليب المسيحية المستوردة . وبذلك فإن مثل الإنشاءات حتى جذور الفن المدجن فى إقليم أرغن.

ويتمتع مذبح كنيسة سان خوان بنفس الدلالات السابقة من حيث تغيير المواد الذى شهدناه فى كنيسة سانتو دومنجو ، فقد حلت الأكتاف المشيدة من الآجر محل الأعمدة الحجرية الملتصقة، وظهرت العقود الصغيرة الصماء والكوابيل فى منطقة الرفرف. وهنا يجب الإشارة إلى أن الفتحات تظهر بمثابة مزاغل تحيط بها عقود مزدوجة من فصوص سبعة.

ويمكننا أن نحدد ذلك بوضوح فى كنيسة سان بابلو دى سرقسطة التى بدأ العمل فيها عام ١٢٨٤م. وهى عبارة عن بلاطة لها مذبح كبير متعدد الأضلاع ، وليس له دعائم من الخارج **Contrafuertes** . أما سقف الكنيسة فهو على شكل قباب نصف أسطوانية مستعرضة ومدببة فى تربيعاتها الأربعة. وتوجد مصليات جانبية بين الدعائم التى ساعدت فيما بعد على توسعة الكنيسة إلى ثلاث بلاطات. أما البرج فهو عبارة عن شكل مثمّن، وقد انتهى العمل فيه عام ١٣٤٢م ويرى جونثالو بورّاس أن هذا البناء له أهمية كبيرة " فشكله الخارجى الموشورى والمثمن متأثر بالأبراج التى درسها فرانثيسكو إنيجيث ألميش **F. Iniguez Almech** تشبه تماما ما عليه المئذنة الموحدية، أى أنه عبارة عن برجين مثمنين ، أحدهما : خارجى ، والآخر : داخلى مع وجود منحدر السلم بينهما، وسقف السلم مغطى بالقباب المعروفة المشيدة من الآجر من خلال التقريب بين المداميك. وفيما يتعلق بالبرج الداخلى فإنه مقسم من حيث الارتفاع إلى خمسة طوابق متراكبة ، بالإضافة إلى ذلك الطابق الخاص بالأجراس. وهذه الطوابق الخمسة مستديرة التخطيط وتغطيها قباب نصف كروية. أما الطابق الخاص بالأجراس فهو مكون فقط من البرج الخارجى ، ومغطى بسقف به ثمانية حوائط ساترة "[٢٣]

وبغض النظر عن الطابقين الأول والثانى اللذين أغلقا بسبب بناء مقر الإقامة لاحقا ، نجد أن الطوابق الثلاثة العليا بدون زخرفة من الخارج ، وتنفصل عن بعضها من خلال مدماك من الأفاريز المسننة . أما الطابق الخاص بالأجراس فتوجد به فتحات فى كل ناحية ، وهى فتحات ذات عقود منفوخة تنفصل عن بعضها بواسطة كتف من الآجر ، ويحيط بها – فى كل جانب – عقد جامع له نفس السمات السابقة. وتحت ذلك هناك إفريز من العقود نصف الأسطوانية المتقاطعة . أما المنطقة العليا فهناك مساحات بها تقاطعات من الآجر البارز ، والتى تعطى للشكل العام نمط شبه المنحرف. أما الطابقان العلويان فقد أضيفا فيما بعد.

ومعنى هذا أن هذه الكنيسة تتضمن اثنتين من السمات التى تحدد ملامح الفن المدجن فى أرغن وهما: البرج المئذنة ذو الأصول الموحدية، والمخطط ذو البلاطة الواحدة والصدر الداخلى المتعدد الأضلاع الموروث عن الفن القوطى .

نعثر على هذا النموذج نفسه فى كنيسة سانتا ماريا دى تاوست S. M. de Tauste التى يرجع تاريخها إلى العقدين الأخيرين من القرن الثالث عشر [٣٤] ، فهى عبارة عن مخطط به بلاطة واحدة ومصليات جانبية بين دعائم ومقصورة كهنة إلى جوار المذبح الذى ليس له دعائم خارجية ، وهذا يساعد على الزخرفة المستمرة من خلال المداميك المسننة ، والمتعرجة ، والفتحات على شكل أسطوانة متقاطعة ، ونوافذ فوقها عقد مدبب. وإلى جوار الكنيسة هناك البرج المثمن أما داخله فهو على طريقة المآذن الموحدية ، وهو مكون من أربعة طوابق لكل واحد منها قبة مشطوفة لها ثمانية حوائط ساترة. وحوله نجد السلم ذا الأسقف على شكل قباب جاء ت نتيجة التقريب بين المداميك. أما من الخارج فنجد حدائر تفصل بين الطوابق ، وتساعد على توزيع العناصر الزخرفية فى أشرطة. ويوجد فوق الطابق السفلى الخالى من الزخرفة عقود متعددة الخطوط ومتقاطعة وبذلك نجد زخرفة المعيّنات ، والتشبيكة المكونة من ثمانية أطراف ، وعقوداً نصف أسطوانية متقاطعة ، وأفاريز مسننة، وفتحات مدببة فى الطابق الخاص بالأجراس .

ورغم أن المساحات المدجنة قد تعرضت لتعديلات كبيرة خلال القرن السادس عشر ، إلا أن ذلك الخاص بكنيسة سانتا ماريا دى أتيكا S. M. de Ateca قد يرجع إلى

القرن الرابع عشر. إلا أن الطابق الأول للبرج، الخاص بالكنيسة التى أصبحت غير قائمة إليوم، يرجع إلى النصف الثانى للقرن الثالث عشر، وهو واحد من الأمثلة الهامة فى الإقليم، وقد أضيف إلى هذا الطابق طابق آخر – ربما كان أطلالا – خلال القرن السابع عشر." وترتبط بنية هذا البرج ببنية المئذنة الموحدية ويمكن اعتباره واحدا من النماذج الأكثر قدما. ويتكون من برجين مربعى الشكل مع بعض عدم الانتظام ، بحيث نجد أحدهما داخل الآخر والسلم بينهما. وينقسم البرج الداخلى إلى أربعة طوابق متراكبة لكل واحد منها قبته نصف الأسطوانية المدببة."(٣٥)

ورغم أننا نرى من البرج إليوم الجزء الجنوبى والغربى ، فإننا نلاحظ نفس العناصر الزخرفية فى جوانبه الأربعة. ويتسم المخطط الزخرفى المكون من الآجر والسيراميك بأنه الوحيد من حيث الموضوعات ، حيث نرى أشكالا لا تتكرر فى منشآت أخرى مثل أشرطة العقود المنفوخة فوق أبدان من السيراميك (خضراء وصفراء) وأسطوانات ملونة فى البنيقات. ثم يلى ذلك مناطق بها أطباق ، وعلامات الضرب (×) داخل المربعات ، وحَسَك السمكة ، وأفاريز مسننة ، وعقود مدببة متقاطعة فوق أعمدة صغيرة من السيراميك . وبعد ذلك تتكرر بعض الموضوعات.

ولقد أشار جونثالو بورّاس إلى هذه العناصر الزخرفية بقوله : " ترجع أغلب هذه العناصر إلى أصول إسلامية ، سواء كان نظام العقود وتقاطعها أو استخدام السيراميك لأغراض زخرفية ، وهذه ترجع إلى عصر الموحدين. ومع هذا فالنظام الزخرفى الذى نجده فى كنيسة أتيكا يتسم بالقدم ، بالمقارنة بما شاع من زخارف بعد تشييد برج كنيسة سان مارتين وبرج كنيسة سلبادور دى ترويل (تروال) Teruel . وربما كان مرتبطا بالتراث الزخرفى الأندلسى فى منطقة بلدة قلعة أيوب Calatayud " . ويختتم الدّارس الأرغنى المذكور حديثه بقوله : " وعلى أساس ما سبق فهذا البرج الخاص بكنيسة سانتا ماريا دى أتيكا يمكن أن يرجع بناؤه إلى النصف الثانى للقرن الثالث عشر، وهو عمل قام المدجنون بتشييده، وربما ساروا فى عملهم على ما هو موروث بشأن تشييد المآذن فى الإقليم . وعلى أية حال فهو نظام مرتبط بنيويا بالعمارة الموحدية رغم أنه قديم من منظور زخرفى "(٣٦) .

علينا أن نحلل أيضا فى هذا المقام البرج الخاص بكنيسة سان ميجل دى بلمونتى (قلعة أيوب) S. M. de Belmonte . ويمكن أن يرجع تاريخ إنشائه إلى العقود الأخيرة للقرن الثالث عشر أو حوالى ١٣٠٠م (٣٧) والشىء الهام هو أنه برج منعزل ، ذلك أن الكنيسة التى أقيمت معه تهدمت وحالت محلها كنيسة أخرى خلال القرن السادس عشر، كما أنه برج يحتفظ بكافة طوابقه بالمقارنة ببرج كنيسة أتيكا، ويتكون الارتفاع من طابقين، ومن الواضح أن الطابق العلوى أصغر بعض الشىء من السفلى ، وهذا يذكرنا بارتفاعات المآذن فى العصر الإسلامى. كما تتسم تقنية البناء بأهميتها حيث إنها تستخدم فى الطابق الأول الدبش ، والطوب المصنوع من التراب المدقوق (الطابية) Tapial ، ثم الآجر. أما من الداخل فهو نظام أشبه بما هو فى المآذن ذات السلالم التى تدور حول الذكر (فحل المئذنة) ، أما الطابق العلوى فهو خال تماما وذلك لوضع الأجراس. وبالنسبة للزخارف الخارجية علينا الإشارة إلى استقلال الوحدات بعضها عن بعض ، والتى تبدأ من مجموعات الأطباق المصنوعة من السيراميك العسلى اللون (الأصفر) ، مرورا بالأفاريز المسننة ، والحسك ، والعقود المدببة المتقاطعة فى الطابق الأول، وانتهاء باستخدام الفراغات الكبيرة فى الطابق الثانى ، وهى فراغات ذات عتب وعليها عقود مدببة متقاطعة بداخلها الأجراس ، وفى نهاية المطاف نجد إفريزا من العقود المدببة المتقاطعة والقائمة على أبدان أعمدة مصنوعة من السيراميك. وفوق هذه الطبقة هناك أخرى أصغر منها عبارة عن بوائك لها أسطواناتها المزججة. ويعلو كل هذه الأشرطة الزخرفية رفرف مكون من مداميك الآجر المعلقة.

٢-٤ : العمارة فى ترويل[تروال Teruel]:

تعتبر مدينة ترويل معقلا هاما من معاقل الفن المدجن ، فبالإضافة إلى اعتبارها عنصراً هامًا من عناصر المراقبة فى الطريق الذى يربط بين قرطبة وسرقسطة، فقد جاءت عملية التوطين فيها ونشأتها كمدينة على يد تاجه فى أرغن. وكانت بمثابة خطوة على طريق تاجه فى زحفه نحو الإقليم الشرقى Levante ، وقد عاشت المدينة أقصى ازدهار لها خلال الفترة بين منتصف القرن الثالث عشر ، بعد الاستيلاء على

بلنسية Valencia عام ١٢٣٨م (٦٣٦ هـ)، وبين منتصف القرن الرابع عشر. وهى ترجع إليها أهم الآثار المحفوظة .

ويمكن القول بأن الملك ألفونسو الثانى هو الذى قام عام ١١٧٧م بتوطين رقعتها من خلال تأسيس مدينة جديدة. ورغم أن الملك نفسه قام بتحصينها عام ١١٧١م (ربما كانت عبارة عن حصن) فإن هذا التاريخ هو الذى استولى فيه الموحدون على بلنسية.

ولقد ساعد الموقع الجغرافى الإستراتيجى للمدينة على منحها قانونا أو عرفا Fuero خاصا يتعلق بحقوق السكان الجدد ، وكانت الغاية هى زيادة عدد سكان المدينة من خلال مزايا هامة يحظون بها، ومن بينها الحرية ، والمساواة أمام القانون ، والإعفاء من الجرائم التى تم ارتكابها سابقا ، وإلغاء الضرائب بالكامل ، والاستقلال المحلى المطلق ، وملكية ساحة ضخمة تابعة للبلدية أمكن فيها إقامة ما يقرب من مائة قرية تابعة لمدينة ترويل . وكان على سكان هذه القرى سداد النفقات التى يتطلبها تشغيل المدينة الجديدة (أعمال السور وأجور الموظفين العموميين ..إلخ).

ومن الناحية الدينية فإن أهل هذه المنطقة تمتعوا أيضا باستقلال كنائسهم ، وهذا يعنى أنهم هم الذين يتولون المناصب الدينية، كما أن رهبان المدينة تولوا تحصيل الأعشار الخاصة بالكنيسة من الدائرة التابعة لهم وتعيين القساوسة ، ومن هنا نجد ثروات كثيرة كان من نتائجها إقامة منشآت دينية هامة. وكانت المدينة عاصمة منطقة الحدود ، وبذلك كانت نقطة البداية للغزوات الموجهة إلى بلنسية (١٢٣٨) (٦٣٦ هـ) ومرسية (١٢٦٦م) (٦٦٥ هـ) . وقد فازت ترويل بصفة المدينة على يد الملك بدرو الرابع عام ١٣٤٧ ؛ نظرا لكثرة تعداد سكانها وأهميتها الجغرافية الإستراتيجية [٣٨].

تم تنفيذ أول الإنشاءات المدجنة خلال النصف الثانى للقرن الثالث عشر ، وهو نفس التاريخ الذى يرجع إليه بناء البرج ، والبلاطات ، والأسقف الخاصة بالكاتدرائية ، وكذا برج كنيسة سان بدرو.

وكانت الكاتدرائية كنيسة سانتا ماريا دى ميديابيّا S. M. de Mediavilla ، ثم ارتفع مستواها إلى Colegiata شبه كاتدرائية عام ١٤٢٣م ، ثم إلى كاتدرائية عام ١٥٨٧م. وكان المبنى الأول رومانيًا ، ثم أدخلت عليه عدة تعديلات حتى ظهر الآن

بطابقه المدجن. وأول ما أنشئ هو البرج خلال الفترة بين ١٢٥٧م، ١٢٥٨م، ثم أعقب ذلك بناء البلاطات التى احتفظت بالتصميم البازليكى الرومانى، ثم إقامة مذابح جديدة ومنطقة تقاطع (وقد أنجزت هذه الأعمال الأخيرة وفوقها طبقة من الجص والدهان على يد المعلم دومنجو دى بنيافلور D. de Penaflor عام ١٣٣٥م) . وبعد ذلك استمرت أعمال بناء الرقبة (القبة) التى سنقوم بتحليلها فى اللحظة التاريخية التى تنسب لها وهى القرن السادس عشر.

تم بناء برج الكاتدرائية خلال عامى ١٢٥٧، ١٢٥٨م ، وتكوينه الداخلى يشبه نموذج البرج المسيحى إذ به عدة طوابق بعضها فوق بعض ترتبط ببعضها من خلال سلالم خشبية، ورغم ذلك فإن أقلمة الفراغ الموجود على الحاجات الجديدة التى ظهرت مع مرور الزمن أدت إلى إحداث تغيير التصميم الأولى. وهو عبارة عن ثلاثة طوابق بالإضافة إلى آخر خاتمة مثمن الشكل وله فتحات مستديرة ترجع إلى القرن السابع عشر. وأول هذه الطوابق به عقد مدبب Viario وهذا الطابق هو الأقل زخرفة ، اللهم إلا شريطًا من الأعمدة الصغيرة المصنوعة من السيراميك الأخضر اللون فى تبادل مع الآجر المسنن. ولايجب أن ننسى الاستخدام المنهجى للآجر على شكل سنجات كاملة تحدد ملامح العقود المزدوجة فى الممر العمرانى.

أما الطابق الأوسط فيتكون من عدة مستويات، أولها مستوى به عقود نصف أسطوانية متقاطعة ، ومشيدة بالكتل الحجرية ، ومزخرفة بـ Punta de diamante فى باطن العقود. أما الخلفية فهى عبارة عن كتل حجرية يخفف من وقعها وجود أسطوانات مزججة تتوافق مع الجزء الأوسط للبدن ، والذى تحدده أسطوانة سواء فى الجزء petre أو فى التيجان. وفوق العقود نشاهد أيضا عنصرا زخرفيا من السيراميك.

وهناك إفريز جديد مكون من ثلاثة أجزاء ، حيث هناك تبادل بين الآجر المسنن والأبدان السيراميكية عند نقطة الانتقال إلى الجزء الثانى ، حيث توجد عقود على مناكبها حوامل مزججة. وهناك طنف حول هذه الوحدات ويتم الفصل بين الفراغات من خلال اثنين من الأطباق.

وبعد ذلك نجد مساحة من الأسطوانات لونها عسلى وآجر مسنن ، وهى بذلك تحضير للجزء الثالث الخاص بهذا الطابق الثانى الذى تحدد ملامحه أطباق ، وثلاث

سـلاسل من الزليج المرصـوصـة بشكل مـائل ، وإفـريز من الأبدان ، والآجـر المسنن. ويتسم هذا الطابق الثانى بأنه كثير العناصر البنيوية والزخرفية ؛ إذ إنه مشيد من كتل حجرية فى الأركان وكذلك به سلسلة من الأطباق المتراكبة التى تحدد أبعاده.

أما الطابق الثالث فهو الخاص بالأجراس إذ تفتح به نافذتان مزدوجتان بهما أعمدة. وتوجد هاتان النافذتان فى المنطقة السفلى وعليهما قطع زليج موضوعة بطريقة مائلة (أخضر ، وعسلى ، وأخضر). وهناك شريطان يفصلان العقود الخاصة بآخر بائكة والتى تضاعف عقود الجزء السفلى فى كل شريط . وأخيرا نجد الأطباق الملونة لتتويج الوحدات جميعها. كما توجد مجموعة من الزخارف اللونية على شكل أسطوانات ، وأعمدة صغيرة ، وزليج، وهى كلها موضوعة بشكل فيه توازٍ بغرض اكتمال الجدار فى هذا الجزء الأخير.

وهذه الوحدات هى فى إجمالها مجموعة من العناصر المعمارية والزخرفية (إذ اضطرتنا إلى الإسهاب فى الوصف للتدليل على تعقيدها) التى تتسم بأهمية كبيرة، وإذا ما وضعنا فى الاعتبار تاريخ إنشائها فإنها سوف تكون ذات تأثير كبير فى المحيط العمرانى الموجودة به. وتعتبر العناصر المعمارية بمثابة الختام لشكل الميدان والحارات المحيطة ، وفرضت نفسها على المشاة رغم أنها هيأت مرورهم من خلال الدهليز السفلى. وإذا ما كانت الكتلة هى العنصر المسيطر على الطابق الأول فإن الثانى يتسم بتخفيف وقعها من خلال وجود السيراميك فى الأركان المختلفة ، وبذلك تقلل من الإحساس بوظائفها وثقلها حيث يعكس السيراميك شعاع الشمس ، كما أن التنويع فيه يؤكد ثراء ورش ومعامل صناعته. أما الطابق الثالث فنجد أن الفتحات تساعد على الإحساس بوجود فراغات فى الكتلة ، وكذلك وجود الألوان فى الطابق الثانى والأجراس. إنها عناصر معمارية قوية لكنها تتسم بالثراء فى الألوان وإمكانيات تفسيرها على أكثر من وجه. ولا ننسى أيضا أن التوازى القوىّ يقلل من التبادل بين السنجات المسننة فى الطابق الثانى الذى يعلو الأطباق السيراميكية ، والذى يجعل من البرج مثار فخر السكان خلال العصور الوسطى .

أما بالنسبة لسقف الكاتدرائية فإن قلة المعلومات المتاحة عن تاريخ البناء أدت إلى وجود رأيين مختلفين. فالتأريخ الأكثر قبولا هو الذى يطرحه تورّس بالباس [٣٩] – وهو

النصف الثانى للقرن الثالث عشر - وزاده تحديدا كل من أنخل نوبيا A. Novella وخواكين يارثا J. Yarza بالقول بأنه يرجع إلى الثلث الأخير من القرن المذكور [٤٠] ، كما أن التحليل التاريخى يؤكد هذا التاريخ ، ذلك أن عام ١٢٦١م هو العام الذى تم فيه قطع الأخشاب المعدة لهذا الغرض ، وقد أدى هذا إلى أن قال البورفسور بورّاس بأن السقف قد بدأ العمل فيه عام ١٢٧٠م [٤١].

والسقف من الناحية البنيوية هو من طراز " المسند والرباط " ، ويمتد بطول ٣٢ مترا أما العرض فهو ٧٦ر٧ مترا ، وهو واحد من الأمثلة القليلة الباقية من نجارة الخشب الأبيض وهى بهذا التعقيد فى منطقة أرغن. والأهمية الكبرى لهذا العنصر تكمن فى زخرفته بألوان مائية.

ونعثر فى هذه الأشكال على الكثير من الشعارات ، والأشكال الهندسية ، والأشكال النباتية ، والنقوش الكتابية ، والكثير من الأشكال ذات الأصول الإسلامية . وخاصة ما يتعلق بالتصوير حيث نجدها على الألواح والإزارات مقدمة لنا بهذا الشكل الكثير من الموضوعات الدينية والمدنية . فهناك الملوك ، والنبلاء ، والفرسان ، والعامة ، وأشكال للمسيح والقديسين ، ومختلف الشخصيات التى تنتسب إلى التدرّج الكنسى مثل الرهبان والموسيقيين، وكذلك مناظر للصيد ، والاقتتال ، وممارسة المهن ، ومشاهد من الإنجيل، وحيوانات متعددة وأشكال خرافية .

ويرى جونثالو بورّاس أن هذه الأشكال المرسومة هى من الناحية الجمالية مرتبطة بملامح الفن القوطى الخطى الذى يرجع إلى الثلث الأخير من القرن الثالث عشر ، رغم أن المصادر والنماذج المستخدمة يمكن أن ترجع إلى بداية القرن المذكور وخاصة المنمنمات البيزنطية التى ترجع إلى عام ١٢٠٠م . وبذلك يتم التركيز على الرسم الخاص ببلدة سينا Sijena [٤٢] .

ويزداد الأمر تعقيدا إذا ما حاولنا البحث عن مدلول عام لما نجده مصورا على هذا السقف ، كما أن هذا الجهد يواجه عقبات تتعلق بالتعديلات المختلفة ، والتغييرات ، وفقدان بعض القطع على مر الزمان [٤٣]. ومع هذا حاول بعض الدارسين التوصل إلى قاسم مشترك ، فلقد نوّه راباناك Rabanaque [٤٤] إلى وجود محتوى عام يضمها

ويندرج – فى رأيه – فى باب القوة والقلق الذى يعيش فيه التوجه المسيحى ، وفى إطار الإعلاء من شأن مجتمع يعيش تحت مظلة مفهوم واحد هو الديانة المسيحية. ويرى أنخل نوبيّاس [٤٥] أن سقف الكنيسة عبارة عن تمثيل أو خليط من الصور للحياة فى تروويل آنذاك ، والتى جرى الحديث عنها فى الكثير من المشاهد السردية بشكل منفرد ومنعزل. أما خواكين يارثا [٤٦] فلم يجرؤ على تقديم مفهوم عام يضمها جميعا، لكنه حدد طبيعة الصور ومغزاها ، والتى تبرز من بينها تلك التى تمثل المشاحنات ، والمشاهد الخليعة ، وشهور مايو ، ويونيو ، ومارس. وبعد ذلك حاول نفس المؤلف [٤٧] الاقتراب من مفهوم عام للسقف بأن حدد مجموعة من المراحل الجزئية (القنص ، والصراع ضد الحيوانات الخرافية، ومرحلة الفرسان، والشهور ، والمهن ، والتقنيات، والإثم وما يحفّ به ، وآلام المسيح والخلاص) . وهى مراحل محددة بوضوح وتساعد على قراءة متسقة لها خلفية دينية.

كما قام سانتياجو سباستيان S. Sebastian بعرض مجموعة من الافتراضات ، حاول من خلالها فتح الباب أمام التوصل إلى فكرة شاملة. ففى عام ١٩٨١م أشار إلى أن تنوع الموضوعات إنما ينبع من مفهوم يتعلق بالكون على أنه من صنع الله ، وقام أحد المؤلفين خلال العصور الوسطى (القرن الثالث عشر) وهو بينتى بياوبيّس V. Beauvias بتصوير ذلك فى كتابه Speculum majus ، وهو نص موسوعى يشمل كافة المعارف السائدة آنذاك [٤٨]. وفى عام ١٩٨٢م لفت الانتباه إلى طبيعة العلاقة القائمة بين ما هو مصور فى مخطوطة ذات طبيعة موسوعية وعالمية (هى Breviario d'amor ، وهى موسوعة واسعة الانتشار ومقروءة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر) وبين موضوعات سقف الكاتدرائية . ويرى ذلك المؤلف أنه كان لابد من وجود مصمم لإعداد المشاهد انطلاقا من فكرة معينة، وقدم لفريق الرسامين بعض أجزاء الموسوعة التى تحتوى على العديد من المنمنمات؛ ولقد أمكن العثور على بعض نسخ من الكتاب الموسوعى المذكور [٤٩]. وهناك مؤلفون آخرون مثل خينبيبى باربى Genevieve Barbé يراهنون على مبدأ تفسير الكون فى علاقته بالسلطة الفعلية للنبلاء [٥٠] . كما حاولت ماريا دولورس آجيلار M. D. Aguilar التعمق فى مغزى هذه الصور من خلال

سحنة بعض الشخصيات ونسبتها إلى الواقع الاجتماعى للعصر [٥١] . لكن سيرافين مورإليخا Serafin Moraleja الذى يرفض إمكانية التوصل إلى فكرة عامة ، قام بتحديد بعض الشخصيات معتمدا على مصادر أدبية ذات طبيعة دنيوية وشعبية ، وذلك فى مقابلة لموضوعات أخرى ذات طبيعة دينية . ومن هنا نجد الحفاظ على لغتين مثلما هو الحال فى المجال الأدبى فى ذلك العصر : الواعظ الشعبى ، والواعظ الدينى [٥٢] .

ورغم هذه الجهود المبذولة من أجل التوصل إلى قراءة شاملة ، فإن هذا السقف الفريد والمعقد لازال لغزًا فى معظم تفاصيله . ولابد أن نأخذ فى الاعتبار دلالات العناصر المصورة ، وكذلك تلك التى نعتبرها مجرد زخرفة وحشو ، كما يجب أن نُضَمِّنها فى الإطار ونربطها بالشعائر والطقوس التى تؤدى فى تلك الفترة المحددة من تاريخ مدينة ترويل .

وبغض النظر عن التفسيرات التصويرية فإننى أتفق مع البروفسور جونثالو بورّاس عندما يؤكد أن " أحد أبرز القيم الفنية لسقف الكاتدرائية هو أنها تدخل فى نظام بنيوى وزخرفى ذى طبيعة إسلامية ، مثلما هو الحال فى الهياكل ذات المسند والرباط والمزخرفة بكثير من العناصر والصور ذات الطبيعة الغربية ، وما حدث هو إخضاع هذه المفاهيم للقوانين السائدة فى الفن المدجن " [٥٣] .

وفى نهاية المطاف لابد لنا من الحديث عن برج كنيسة سان بدرو فى ترويل ، حيث نجد تصميما - خارجيا وداخليا - شبيها بما هو فى الكاتدرائية ، وهذا ما يجعلنا نشير إلى أن تاريخ بنائها كان قريبا [٥٤] . يتكون البرج من مساحة مربعة وممر سفلى لعبور المارّة وينقسم إلى ثلاثة طوابق ، ويحدد الطابق الأول مساحة من أبدان الأعمدة المصنوعة من السيراميك وإفريز مسنن ، وفوقها توجد عقود نصف أسطوانية متقاطعة تقوم على أعمدة حجرية ، ونجد أن أحد التيجان يحمل موضوع " كف فاطمة " ذا الأصل الموحدى . وهناك كورنيش من الميدإليات يفصل الطابق الثانى حيث نجد فتحتين على شكل نصف دائرة ، يقوم كل عقد فيها على أعمدة من السيراميك وكذلك طنف ، وهى كلها عبارة عن فراغات توجد فوقها مسطحات أخرى من الأسطونات المزججة وإفريز من الآجر المسنن . ثم ننتقل بعد ذلك إلى الطابق الثالث وهو الذى كان

فى الأصل قاصراً على الأجراس . وهنا نجد النوافذ المزدوجة بها عمود فى الوسط ، ومحاطة بزخارف من السيراميك وزليج موضوع بشكل مائل فى الجزء السفلى والعلوى للعقود ، كما نجد الأسطوانات والأطباق المصنوعة من السيراميك فى الطابق العلوى . أما الألوان المعهودة فهى الأخضر – المائل للحمرة – الأسود ، والعسلى .

وهنا نشير من جديد إلى التوازى القائم وزيادة مساحة الفتحات كلما صعدنا إلى أعلى ، وكذلك التركيز على العناصر اللونية والطبيعية القوية من الناحية العمرانية .

٢–٥ : الجماعات الحربية فى إقليم إكستريمادورا : –

بدأ ضم أجزاء من إقليم إكستريمادورا إلى الممالك المسيحية أثناء النصف الثانى للقرن الثانى عشر ، حيث تم ضَمُّ الجزء المسمى " بأعلى إكستريمادورا "Alta Extrema-dura(الثلث الشمالى) بعد عملية حربية قام بها ألفونسو السابع على بلدة قورية Coria عام ١١٤٢م ، ونظرا لقلة السكان ولقلة مجالس بلدية مستقرة اضطر الملوك إلى تسليمها للجماعات الحربية للدفاع عنها و توطينها ، وهى جماعات بدأت آنذاك مرحلة التكوين وتحديد الملامح . إلا أن هذه الغزوات توقفت بسبب الضغط الإسلامى على يد الموحدين ، وبعد ذلك أدى ضعف المسلمين إلى مزيد من التوسع فى الاستيلاء على الأراضى وساعد أيضا على دعم وتقوية الجماعات الحربية (٥٥) .

وفى نهاية القرن الثانى عشر نجد أن جماعة سانتياجو Orden de Santiago هى التى تتولى زمام المبادأة فى ضم تريباخو Trevajo ، وغرناطة ، وبالوميرو Palomero ، والطليعة Atalaya . وخلال الثلث الأول للقرن الثالث عشر تم غزو وسط الإقليم الواقع بين نهرى تاجه ، ووادى يانه ، وقد ساعد على ذلك هزيمة المسلمين فى موقعة العقاب ١٢١٢م ، وتم الاستيلاء على كاثيرس عام ١٢٢٩م (٦٢٧ هـ) ، ومونتانشيث Montan-chez عام ١٢٣٠م (٦٢٨ هـ) ، وترُوخيوّ Trujillo عام ١٢٣٢م . كما أن الفونسو الحادى عشر واصل زحفه نحو الجنوب وتمكن من ضم ماردة Méride وبطليوس Badajoz ، ومع منتصف القرن الثالث عشر ثم الاستيلاء بالكامل على جنوب الإقليم ، وهنا تم

توزيع مساحات كبيرة من الأراضى بين جماعتى القنطرة Alcantara وسانتياجو ، وكذلك جماعة فرسان المعبد Temple رغم أنها كانت أصغر حجما .

ولقد تأثرت سيطرة الجماعات الحربية بالتعديلات التى حدثت مع نهاية القرن الخامس عشر ، أى خلال مرحلة تكوين المَلَكيَّة الحديثة ؛ إذ تولى تاجه أمر الحكومة ، وأمر دخول جماعة سانتياجو عام ١٤٩٣م ، وكذلك أمر دخول جماعة القنطرة عام ١٥٠١م . وذلك من خلال تشكيل المجلس الملكى للجماعات الذى يرأسه الملك .

وفيما يتعلق بانتشار الفن المدجن فى إقليم إكستريمادورا يمكن القول بأنه يمكن أن نعثر على أكثر هذه الأعمال فى النصف الشرقى للإقليم ، لكن ذلك لا يعنى عدم وجود استثناءات. ففيما يتعلق بمن يقومون بأمر الرعاية ـ بصفة عامة ـ نجد أن " المنشآت المدجنة قد سيطرت فى الرقعة العمرانية التى كانت تابعة لجماعة سانتياجو ، التى تمركزت فى الجزء السفلى للإقليم ، وفى الملكيات الرهبانية والديرية لدير جوادالوبى Guadalupe ، وهى مجموعة تسيطر على الفن المدجن فى الإقليم عندما تحول الدير إلى مركز للحجيج ، وكذلك إلى إقطاعات للنبلاء ، وإقطاعات أميرية " [٥٦]

ولقد أسهمت طبيعة الغزو والتوطين المتأصلة فى كثير من الأراضى المسيحية فى تحديد ملامح وتأثيرات هذه العمارة ، وذلك من خلال جذور السكان الجدد والكيان القانونى الذى فرضته الجماعات الحربية .

وهذا ما نراه بالفعل بالنسبة للمذبح المسمى Galisteo (كاثيرس – قصرش) ، والذى يلاصق فى الوقت الحالى حائط البلاطة إليمنى بالكنيسة . وهو مذبح مكون من طابقين من العقود المزدوجة فى الجزء السفلى ثم شريط من الآجر الموضوع بشكل رأسى . ويقوم المذبح على أساس صناديق من الدبش المحاطة بمداميك من الآجر ، (وإذا ما كانت هذه التقنية الأخيرة تضرب بجذورها فى الفنون المحلية مثلما نلاحظه فى أطلال أسوار إسلامية بالمنطقة، فإنه فيما يتعلق بنظام العقود المشيدة من الآجر تم البحث عن أصول لهذا الفن المدجن فى طليطلة ، وفى قشتالة ، وليون، كما تم النظر أيضا إلى الموضوع على أنه تطور محلى يخص هذا الإقليم [٥٧]. وحقيقة الأمر هو أن النظام البسيط يرتبط بأشكال مستخدمة فى المشاريع القشتالية الليونية الأكثر شعبية ،

والمأخوذة عن بلدة ساهاجون، ونسوق مثالا على ذلك هو كنيسة سان فيليث فى سايلس Saelices del Rio أو الجزء السفلى لكل مذابح كنيسة جوردإليثا Gordaliza دل بينو ، والتى يرجع تاريخ إنشائها إلى الثلث الثانى للقرن الثالث عشر. وربما جاء هذا النظام - كما قال مانويل بالديس - من خلال ما نطلق عليه - مركز ألبا دى تورمس Alba de Tormes الواقع فى منطقة حدودية مع محافظة سلمنقة Salamanca (٥٨) .

هذا التناغم فى الشكل والزمن يمكن أن نفسره بوصول القاطنين الجدد القادمين من إقليم قشتالة وليون ، وقد رافقهم عدد من الفنيين القادرين على القيام بتشييد مبانٍ ليست ضخمة لكنها متسقة مع المفاهيم الريفية السائدة عندهم. ولا ننسى فى هذا المقام الحديث عن أن مذبح جاليستو Galisteo يستند فى أهميته التاريخية على تفرده وليس على سماته الشكلية .

٢-٦ : الكنائس ذات العقود الحاجبة (المستعرضة) Diafragma والسقف المقبى (الجمالوني) الخشبى فى شرق الأندلس Levante : -

أسهمت مجموعة من العناصر فى جعل الفن المدجن فى الإقليم الشرقى غير هام من الناحية الظاهرية ، وهذه العوامل هى: كثرة العناصر المعمارية الموروثة عن المسلمين فى مملكة بلنسية والتى أخذنا نتعرف عليها بشكل أفضل، وإعادة استخدامها بعد ذلك، وكثرة عدد السكان المسلمين الذين حافظوا على أداء الشعائر فى المساجد، وكذلك زيادة أهمية العمارة القوطية القائمة على وجود حَجّارين ومحاجر من الطراز الأول ، وكذلك ما أسهم به هذا العنصر الأخير فى تحديد ملامح طبقة عن طبقة أخرى. إلا أن التأثير المدجن يلاحظ بقوة فى جوانب مادية أخرى مثل السيراميك أو فى ميادين الإنتاج مثل القطاع الزراعى.

ورغم ذلك فإن الدراسات الحديثة بدأت تشير إلى عناصر طبيعية مدجنة بما فى ذلك منطقة قطالونيا (٥٩) ، وكانت هذه العناصر مجرد أمثلة متفرقة فى بداية الأمر .

وهنا يجب علينا أن نتحدث بشكل مرتب عن الأبحاث التى قام بها أرتورو سرقسطة A. Zaragoza ، حيث درس بعمق فى أطروحته للدكتوراه مائة كنيسة بها عقود حاجبة وسقف خشبى مقبى [٦٠] . وهذا الرقم كاف وله دلالته ، كما أنه يرتبط بأطلال عدد كبير من المنشآت الموزعة على كافة أرجاء الإقليم. وقام بتحليل جذورها وعلاقتها بالعمارة المدنية وأسباب اختفائها وضياعها. إلا أن الأمر الهام الذى تقدمه لنا الدراسة هو إبراز أهمية مخطط البناء ، وهو عنصر إذا لم يكن مجهولا إلا أنه أهمل تاريخيا. وقد بدأ مع القرن الثالث عشر وظل – ولو فى ثوب تزداد شعبيته – حتى القرن السادس عشر.

ويمكن أن يكون وصف هذه المنشآت على النحو التالى: " تتكون الكنائس من عقود وهياكل خشبية للسقف ، وهى عبارة عن مخطط مستطيل ذى بلاطة واحدة. أما العقود الحاجبة فهى مستعرضة على محور البلاطة. ويلاحظ أن الحوائط الساترة المطموسة لهذه العقود يمكن أن تظل داخل الكنيسة ، وتشكل فى هذه الحالة فراغات مناسبة لإقامة مصليات جانبية، كما يمكن أن تكون خارج الكنيسة بحيث تقوم بمثابة الدعامات Contrafuertes ، وعلى هذا النموذج العام نجد تعديلات وتنويعات ترتبط بطبيعة المنطقة أو بإدخال زيادة على المبنى " [٦١] . وهو مخطط تضاف إليه الملامح التالية: " إنه مخطط موجه دائما نحو مشرق الشمس من ناحية صدر الكنيسة ، وهو يتكون من بلاطة واحدة، وليس له مذبح ولم يظهر المذبح أو هناك تنويه به. أما المدخل فعادة ما يكون جانبيا، وفى هذه الحالة – وكذا فى المبانى الذى لم تدخل عليها توسعات – فإن الباب يوجد فى الجزء قبل الأخير للبلاطة. ولم يسبق المدخل – فى كثير من الحالات – سقيفة. أما العقود الحاملة لهيكل السقف فهى عقود مدببة ، وعادة ما تكون مشيدة من قطع الحجارة ، ونادرا ما نراها من الآجر الموضوع فى شكل حلقات. وفى حالة ما إذا كانت العقود من الحجارة فإن المنبت هو عبارة عن حدائر مقولبة، أما ارتفاع المنابت فهو ضئيل ولا يتجاوز المترين ، اللهم إلا إذا كانت الكنيسة كبيرة أو تابعة للدير ".

أما العناصر التى لعبت دورا هاما وكانت لها زخارف كثيرة فهى الواجهة والسقف. فالأولى : كانت منشأة من الكتل الحجرية ومكونة من عقد نصف دائرى بها

القليل من الزخارف. أما الثانية : فإنها ملونة وخاصة تلك الأمثلة القديمة وذات القدرة الاقتصادية العالية.

"وأحيانا ما توجد دهانات على الحوائط نَجَتْ من التجديدات العديدة التى أجريت ، وهذه عناصر تجعلنا نفكر فى أن غاية النظافة والبساطة التى عليها هذا النمط إنما ترجع إلى ترميمات حديثة. أما من ناحية الأصل فإن تلوين الحوائط ، والأسقف ، ووجود حوامل الأيقونات ، وطبقات الجص تعطى كلها صورة ثرية غير متوقعة فى عيوننا إليوم "[٦٢] .

ولقد تولى كل من خواكين بيرتشيث J. Berchez وأرتورو سرقسطة تصنيف وتبويب الفن المدجن فى هذا الإقليم[٦٣] . وقد اعتبرا أن هذا النمط المتعلق بالفراغات هو الذى يسيطر على ما هو قائم فى بلنسية ، وليس هذا فقط فى ميدان العمارة الدينية بل فى العمارة المدنية. أما فيما يتعلق بأصوله فإنها ترجع إلى العمارة الرومانية. " فلقد أدى توفير الأخشاب، بالمقارنة بمواد أخرى للبناء، (حيث كانت ضرورية لبناء السقّالات وغيرها) إلى استمرارية هذه المادة فى العمارة الأهلية فى منطقة حوض البحر المتوسط بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية. ونشرت جماعة ثيستور Cistor هذا النظام فى بلنسية، وساعدت الجماعات الدينية (التى تتخذ المسكنة طابعا لها) فى ذلك بعد الغزو المسيحى . الأمر الذى أدى إلى استخدام الخشب بصورة موسعة فى إقامة الكنائس الجديدة. وبالتإلى ليس من الملائم البحث عن أصول للفن المدجن فى النظام البنيوى، وسوف يقتصر الوضع هنا على العناصر الزخرفية فى الأسقف "[٦٤] . وهذه التوجهات كان قد عرض لها قبل ذلك تورّس بالباس فى أبحاثه المعزوفة عن الأسقف ذات الهياكل الخشبية والقائمة على عقود مستعرضة [٦٥] .

وعندما نعود إلى أرتورو سرقسطة وتحليله العميق للمشكلة ، نجد أنه برهن على الأصول الثيستورية Cistor للمشروع ولعلاقته بالأهداف ذات الطبيعة المدنية ، وذلك من خلال التوثيق المحفوظ والخاص ببعض أقدم الأمثلة وهى: كنيسة سان خايمى S. Jaime فى كوراتشار Corachar (كاستيّون). فلقد طلب سكان هذه المَحلّة –

عام ١٢٤٧م – من الدير التابع لجماعة ثيستور المسمى Scarp (فى لاردة Lérida) بناء كنيسة حيث كانت البلدة تتبع ذلك الدير. وتتضمن الوثيقة بهذا الطلب تفاصيل المشروع " أن تكون الحوائط مشيدة من الملاط ، وأن يكون للكنيسة عقدان من الكتل الحجرية غير المصقولة وتلك الكتل المصقولة ، وأن تكون هناك مسافات معقولة بينها ، وأن تكون البوابة مستديرة ومن الحجر ، وأن يكون البناء ذا كمرات جيدة ومستقيمة فى جانبيها السفلى. أما فى الأعلى فيجب أن يكون هناك السيراميك الجيد الحرْق والتركيب ، للحيلولة دون تسرّب مياه الأمطار إلى الداخل " (٦٦) .

وقد بنى المبنى بعد تسع سنوات من استيلاء خايمى الأول على بلنسية ، وفى الوقت نفسه كانت تشيد حجرة النوم الخاصة بدير بوبليت Poblet وبها عقود حاجبة، وهو دير يتبع نفس الجماعة المذكورة. ومعنى هذا أن التاريخ المبكر لهذا البناء والعلاقة الخاصة بمشاكل الحجرة الديرية تحددان جذور هذا النمط المعمارى. وهذا التبادل بين المنشآت المدنية والدينية فى باب الفراغات يتكرر فى كنيسة Nuestra Senora de los Angeles الكائنة فى كاستلفابيب Castielfabib (بلنسية) ، والتى كانت فى الأصل مستخدمة كصالون للحصن ، وبعد ذلك استخدمت ككنيسة عندما فقد الحصن وظيفته الدفاعية ؛ نظرا لانتقال منطقة الحدود إلى أماكن أخرى (٦٧) .

وهنا نجد أن أصول هذا الطرح الخاص بالفراغ والعقود الحاجبة لا ترجع إلى العصر الإسلامى. لكن من المؤكد أيضا أن نظام السقف يرتبط – وبشكل تطورى وتدريجى – بالأسقف المسطحة ذات الأصول الإسلامية (الفرخ) alfarjes . وهذه الطبيعة الخاصة بالجمع بين الاتجاهات المختلفة التى عليها هذه الإنشاءات هى التى تميز الفن المدجن خلال الفترة المتأخرة للعصور الوسطى، وعندما يتم تعميم ذلك فى كافة أرجاء الشواطئ الشرقية ، وفى مملكة غرناطة ، وفى المناطق الجبلية الأندلسية ، وفى عمارة الجماعات الحربية فى إقليم إكستريمادورا فإن النظام لم تعد له صلة بما هو رومانى – تولت جماعة ثيستور اتباع خطواته أو غيرها من جماعات " المسكنة " – بل أنه مشروع يحدد ملامح ثقافة تاريخية معينة. ولقد برهنت التحليلات التى قام بها

كل من أرتورو سرقسطة وخواكين بيرتشيث على تعقيدات ظاهرة الفن المدجن فى شرق شبه الجزيرة الأيبيرية Levante ، وثراء المصادر والحاجة إلى الاستمرار فى الأبحاث التى تلقى مزيداً من الضوء على طرح تاريخى يثير الجدل والنقاش [٦٨].

ورغم أن أغلب الكنائس الصغيرة، والواقعة خارج المدن والمصليات المشيدة سيرا على نظام العقود الحاجبة طوال العصور الوسطى، فإن هناك عددا هاما منها يرجع إلى القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر. ولقد اعتمدت روبرت بورنز Robert Burns[٦٩] على سجلات الأعشار الخاصة بالحرب الصليبية (١٢٧٩-١٢٨٠م) (٦٧٨ هـ - ٦٧٩ هـ) ،وحدد أنه كان يوجد فى ذلك التاريخ ما لا يقل عن ٧٠ كنيسة تابعة لأبراشية بلنسية خارج العاصمة. أما فى الجزء التابع لبلنسية إداريا إلا أنه تابع دينيا لأبراشية طرطوشة Tortosa فقد كان هناك أيضا - فى تلك الفترة - حوالى ٥٨ كنيسة. ويلاحظ أن أغلب أنظمة البناء تسير على النظام الذى نتحدث عنه [٧٠].

ورغم أننا أشرنا قبل ذلك إلى نقص الدراسات التاريخية التى تسهم فى تحديد مراحل البناء، فإن هناك مجموعة مهمة من الأبحاث التى تحدد أنماطها ، رغم ما تعرضت له تلك المبانى من تعديلات لاحقة خلال القرن الثالث عشر[٧١]. ومن بين الكنائس الموثقة التى تعرض لها أرتورو سرقسطة مايلى: كنيسة كاتى Caté (كاستيّون) ، وكنيسة أولوكاو دل رى Olucau del Rey (كاستيون) ، وكنيسة دى لا سانجرى de la Sangre (المسماة قديما كنيسة القديسة كارجريتا) دى أوندا Onda (كاستيون) ، وكنيسة دى لا سانجرى (كنيسة القديسة ماريا قديما) فى ليريا Liria (بلنسية) ، وكنيسة سان بدرو وسان فيلكس فى شاطبة Xativa (بلنسية) [٧٢] .

وقد كان لهذا النموذج انتشار كبير من خلال الجماعات الدينية التى تتخذ المسكنة نبراسا لها ووصل حتى جليقية Galicia ، لكن الإنشاءات التى تمت فى هذه المنطقة على يد تلك الجماعات الدينية ترجع إلى القرن الرابع عشر مثلما نرى فى كنيسة سان فرانثيسكو دى موريّا S. F. de Morella(كاستيّون) وسان فرانثيسكو، وسانتو دومنجو دى خاطبة (بلنسية) وسان أنطون فى بلنسية.

أما فى دائرة إقليم قطالونيا فقد جرت دراسة هذه الكنائس ، ولوحظ وجود عدد كبير من الانشاءات الصغيرة عبارة عن كنائس صغيرة ermitas، وتجمعات سكانية ضئيلة العدد أو مصليات تابعة لحصون ، وهى مبان جديرة بالإشارة إليها رغم قلة تعقيداتها الإنشائية. ومن بين أهم الأمثلة فى هذا الميدان كنيسة سان ميجل دى مونت بلانك Montblanch ، ومصلى سانتا أجاتا Santa Agata فى القصر الملكى الكبير ببرشلونة Palacio Real Mayor [٧٣] .

وقد تركزت الزخارف فى هذه الكنائس فى الأسقف الخشبية المقبية، ومن المؤسف أننا لم نعثر إلا على عدد قليل (اثنا عشر) من الأسقف التى ترجع إلى العصور الوسطى لكنها تتسم بأهمية جزئية [٧٤]. وعادة ما نعثر فيها على زخارف مرسومة ؛ حيث تتشابك الزخارف الإسلامية (التشبيكة وغيرها) بما فى ذلك النقوش الكتابية العربية، مع الزخارف الخاصة بالأشكال الخرافية وعادات النبلاء ..إلخ، أى تلك التى ندرجها عادة فى دائرة الفن القوطى الخطى. ومن بين الكنائس نبرز كنيسة دى لا سانجرى فى أوندا (كاستيون) ، وسان بدرو دى خاطبة (بلنسية) ، وكنيسة السلبادور دى ساجونتو Sagunto (بلنسية) ، وكنيسة بايّبونا Vallib (كاستيون) ، وكنيسة جوديّا Godella(بلنسية) ، وكنيسة دى لا سانجرى دى ليريا (بلنسية). كما نذكر أيضا مبانى مدنية مثل منزل القائد الأعلى لأرغن فى بلنسية [٧٥]. وهناك مخططات تتجاوز الإطار التاريخى الخاص بهذه الأنماط استمرت خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، لكن يبدو من المهم الإشارة إليها فى هذا المقام وأن نحدد فى هذا الفصل أصول وجذور العمارة فى شرق شبه جزيرة أيبيريا (غير المعروفة جيدا) ، ونقصد بذلك العمارة ذات الملامح المدجنة ، والنمطية البنيوية ذات الأصل المسيحى والرومانى ، أو المنتسبة إلى حوض البحر المتوسط .

* جزر البليار : –

قام خايمى الأول بغزو جزيرة مايوركا (ميورقة) عام ١٢٢٩م ، وبعدها مباشرة بدأت عملية التوطين وتغيير الهوية الثقافية لجزر البليار ، وهنا نجد أن الأكليروس والجماعات الحربية التى تتخذ المسكنة طابعا لها (أى تعتمد على الصدقات) لعبا

دورا هاما. ولم يتبق من المنشآت الأولى التى تمت حتى الثلث الأول للقرن الرابع عشر إلا بعض الأطلال ، التى تساعدنا على تحليل كيفية استخدام العقود الحاجبة ، التى تشبه تلك التى كانت تستخدم فى شرق الأندلس Levante .

وربما كانت كنيسة سانتا مارجريتا دى بالما (مايوركا) أقدم مثال معروف على استخدام العقود الحاجبة - كانت هذه الكنيسة فى الأصل تابعة لطائفة الفرنسيسكان ، ثم منحها هؤلاء بعد أن تم بناء دير كبير ومعه كنيسة ذات أبعاد أكبر. ولقد أنشئت الكنيسة خلال الفترة بين ١٢٣٨و ١٢٤٤م ، وكانت مكونة من بلاطة واحدة بها عقود حاجبة ، أما الحوائط فقد كانت مشيدة من الطوب المدقوق (الطابية) Tapial ، كما كانت بدون مذبح فى الأصل. وفيما يتعلق بتواريخ بناء الكنيسة فهذا أمر له أهميته ؛ إذ يوضح معاصرتها لبناء حجرة النوك فى دير بوبليت Poblet ، وهناك وحدة زخرفية وحيدة عبارة عن الشكل الهندسى لحدائر العقود، وهذه الوحدة تنوه بأن المبنى مدنى أكثر منه دينى -[٧٦].

وتقودنا البيانات المتوفرة إلى القول بأن كافة الكنائس المشيدة خلال السنوات الأولى التى أعقبت الغزو كانت تتبع نظام البلاطة الواحدة والعقود الحاجبة، كما أن هذا النمط ظل مستخدما فى الكنائس الريفية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. وتتسم الكنائس - الموجودة فى جزيرة مايوزكا- التى من هذا النوع بأنها صغيرة الحجم ذلك أنها تبنى وسط تجمّعات سكانية صغيرة . وهى إليوم قائمة لكنها تعرضت لتغييرات كبيرة كما حدث لها من عمليات بناء ترجع لفترات مختلفة . الأمر الذى يضع العراقيل فى سبيل دراستها دراسة وافية -[٧٧] .

وقد درست جوانا ماريا بالو Joana M. Palou بعض الكنائس الأخرى منها كنيسة سان بدرو دى أسكوثو S. P. de Escorzo ، ومصلى Nuestra Sanora de la Pau فى Castellitx . وقد بنيت هاتان الكنيستان فى منتصف القرن الثالث عشر. كما نجد كنيسة سانتا أنا دى ألكوديا S. A. de Alcudia التى شيدت خلال النصف الثانى من القرن[٧٨] ولقد استمر نفس النظام الخاص بالفراغات الداخلية سائرا خلال القرون

التالية، ومن أمثلة ذلك كنيسة سان ميجل دى كامبنيت S. M. de Campanet ، ومصلى دى لا سانجرى دى مورو Sangre de Moro .

ومن الواضح أنه لاتزال تنقصنا دراسات تتعلق بعمارة القرون الوسطى فى جزيرة مايوركا ، وخاصة تلك الدراسات التى تتعمق فى التأريخ وتحديد السمات، ومع هذا فإن الابحاث التى قام بها كل من مارثيل دورليات Macel Durliat ، ولويس بلانتالامور L. Plantalamor ، وجوانا ماريا بالو تساعدنا على التعرف على ملامح لها أهميتها ، والتى أسهمت التقنيات والزخارف ذات الأصول المدجنة فيها ؛ نظرا لعلاقتها وتبعيتها للإقليم الشرقى Levante وللتاج الأرغنى (٧٩) .

٢-٧ : منطقة حوض نهر الوادى الكبير : -

مدخل : -

تعتبر موقعة العقاب التى جرت عام ١٢١٢م (٦٢٧ هـ) نقطة البداية للسيطرة المسيحية على وادى نهر الوادى الكبير. ومع هذا فإن وفاة الملك ألفونسو الثامن عام ١٢١٤م تسببت فى إيقاف التوسع الذى هيأه الانتصار العسكرى فى المعركة المذكورة. وكان لابد من الانتظار عدة سنوات حتى يبلغ فرناندو الثالث سن الرشد ، والانتظار أيضا حتى تزول التوترات الاجتماعية فى قشتالة للإفادة من هزيمة الموحدين ، وهذا يعنى الاستيلاء على قرطبة عام ١٢٣٦م (٦٠٩)، وأسونا Osuna عام ١٢٤٠م ، (٦٣٨هـ) ، وعلى إشبيلية عام ١٢٤٨م (٦٤٦ هـ) . ثم توقف الزحف بعد ذلك حتى عام ١٣٤٤م (٧٤٥هـ) أى عام الاستيلاء على الجزيرة الخضراء Algecira ، وبذلك تكتمل المساحة الجغرافية الأندلسية خلال العصور الوسطى. أما فى المنطقة الشرقية نجد أن المملكة الناصرية فى غرناطة قد تم ضمها إلى المملكة القشتالية مع نهاية القرن الخامس عشر.

لكن الغزو لم يعن البدء الفورى فى المنشآت ذات الطبيعة المدجنة، إذ شهدنا فى بداية الأمر مراحل إعادة التوطين ، وإعادة تحديد ملامح المدن ، وتوظيف المبانى

القائمة وتأخر بذلك تطور الفن المدجن حتى القرن الرابع عشر ، وهو فن يحمل الملامح الخاصة بإقليم الأندلس.

ويمكن القول فى هذا المقام : إن المنشآت الأولى التى أقيمت فى المدن خلال المرحلة الأولى للغزو كانت ذات طبيعة قوطية - المبانى الدينية - ، وذلك فى محاولة استخدام فن مستورد يضفى ملامح السادة الجدد. ومع هذا فقد أخذت تظهر فى هذه المبانى الأولى بعض التفاصيل ذات المذاق الإسلامى وبالتالى المدجن.

وفيما يتعلق بالعمارة المدنية وعمارة علية القوم فلم يُبْنَ إلا القليل ، ذلك أن من أفادوا من عملية الغزو سكنوا القصور والمبانى التى تركها المسلمون، كما أن المتحصلات التى كانت منها طبقة النبلاء نظير منحهم إقطاعيات أندلسية يتم تحويلها إلى إقطاعياتهم فى الشمال. وقد أشارت ماريا كارمن فراجا إلى ذلك بقولها : " حتى عام ١٢٩٨م لم يُبْن أى شىء جديد يدل على القوة الاقتصادية لطبقة اجتماعية أخذت تقيم هناك ، اللهم إلا تلك المبانى التى تخص تاجه الملكى أو الكنيسة. وفى هذا التاريخ المذكور نجد جوثمان البوينو G. el bueno يتلقى موافقة ملكية لإقامة دير سان أيسيدرو دى كامبو فى بلدة سانتى بونثى Santiponce [٨٠] .

وقد حدا هذا الوضع ببعض الدارسين للحديث عن مرحلة أولى بدأت مع غزو إشبيلية (١٢٤٨م) (٦٤٦ هـ) حتى وفاة الملك بدرو الأول (١٣٦٩م). فعلى مستوى الإنشاءات اتسمت هذه المرحلة " بالسلبية الشديدة حيث لم تظهر منشآت أخرى ، اللهم إلا الملكية أو تلك التى شيدها النبلاء (وهى نادرة) وهى منشآت حالت دون أن تمر هذه المرحلة خلواً من كل شىء " [٨١] .

ويمكننا أن نعرض للمشهد العام بطرح ثلاثة حقول تناولها ألفونسو خيمنث A. Jimenez ، فهناك اتجاه عام فى إعادة استخدام المساجد مما أسفر عن تأثيرات من الصعب تقييمها سواء فى الإيحاءات الناجمة عن الشكل أو الخبرة المتعلقة بتحويلها وتهيئتها لممارسة الشعائر المسيحية، أما الحقل الثانى : فهو يتعلق بالجهود الضعيفة

التى بذلت فى ميدان إقامة منشآت جديدة ذات مخططات مختلفة لا ترتبط بما هو جديد أو ما يتم فى قشتالة ، إلا أننا لا يجب أن نقلل من أهميتها. ويتمثل الحقل الثالث : فى التوجهات الشعبية فى ميدان عمارة التوطين.

وهنا يمكن التأكيد بدون تحفظ أن قد اختفت من حوض نهر الوادى الكبير كافة النماذج ، ولم يتبق إلا الأطلال الكثيرة فى المناطق الجبلية المحيطة .." [٨٢] . والمؤلف الذى نذكر له هذه العبارة يتحدث بالتحديد عن جبال أراثينا S. de Aracena (أويلبا).

قرطبة والتنظيم الكنسى على يد فرناندو الثالث

أعاد فرناندو الثالث صياغة قرطبة بأن شيد فيها أربع عشرة كنيسة حلت محل مساجد ، لكن هذا لا يعنى أنه تم استحداث مخطط جديد على الفور، ذلك أن هذا سوف يتم مع نهاية القرن الثالث عشر ويستمر خلال الرابع عشر، ومع هذا ندرج هذه الكنائس فى هذا القرن ؛ والسبب هو أن الشكل والصياغة الجمالية تتأتى لحظة التصميم وبالتالى تحدد لنا تطور الطروحات الفنية خلال القرن التالى.

وربما بدأت هذه الأعمال خلال تولى السيد/ باسكوال Pascual أمر الأسقفية (١٢٧٤-١٢٩٣م) عندما أنشأ إدارة محددة للأبراشيات وتحصيل الأعشار [٨٣] . وعلينا أن ندرج فى هذه المجموعة الكنائس التالية: سان ميجل، وسان بدرو، وسان أندرس، وسانتا مارينا، وسان لورنثو، وسانتا ماريا ماجدالينا، وسانتياجو، والكنائس الديرية: سان بابلو، وسان بدرو الريّال. ومن المؤسف أن هذه المنشآت المذكورة تعرضت للعديد من التعديلات على طول الزمان حيث أنشئت فى بعضها مصليات، أو واجهات لإثراء المبنى، كما زُيِّفَت أصول بعض أجزائها مثل القباب بما أضفى عليها من سمات الفن الباروك، وما حدث من هدم (دير سان بدرو ، ودير سان بابلو) من جراء الحرائق . الأمر الذى أدى إلى تهدم حوائط بعض هذه الكنائس (كنيسة سانتياجو ، وكنيسة سانتا ماريا ماجدالينا)[٨٤] .

وتزودنا ماريا دى لوس أنخلس خوردانو M. A. Jordano بمجموعة من السمات المحلية لهذه المبانى رغم تبعيتها - من حيث المسطحات - للنماذج القادمة من شمال

شبه الجزيرة. إلا أنها هنا مشيدة بحوائط من الحجر (مقارنة بأعمال البناء باستخدام الآجر فى إشبيلية) عليها أسقف مقبية من الخشب مقارنة بالقباب ذات الأضلاع القائمة فى قشتالة وليون.

أما فيما يتعلق بالأنماط المختلفة من حيث المسطحات ، فإن الأمر الشائع هو الشكل البازليكى (باستثناء الكنيسة الديرية سان بدرو الريال، التى لم ينته العمل فيها حتى منتصف القرن الرابع عشر ، والتى تتكون من بلاطة واحدة بها منطقة تقاطع وثلاثة مذابح متعددة الأضلاع)، غير أننا نلاحظ غيبة منطقة التقاطع، ونلاحظ أيضا وجود ثلاثة مذابح فى الصدر تغطيها قباب ذات أضلاع، أما الأسقف فهى عبارة عن هياكل فوق البلاطات.

وتُخْتَتَم هذه الأعمال بمذابح ذات أضلاع متعددة ، بحيث يبرز المذبح الرئيسى (سانتا مارينا ، وسان ميجل) . ورغم أنه يجب الإشارة إلى تنويعات فى الصدور حيث تظهر تلك التى لها خطوط مستقيمة فى المذابح الجانبية ومتعددة الأضلاع فى المذبح الأوسط (سان بابلو، وسان بدرو). وفيما يتعلق بالتطور الداخلى فإن المذابح الجانبية أخذت تتحول إلى مصليات وتأخذ الشكل المربع (سانتا ماريا ماجدالينا) ، أو أن تكون هناك عدة تربيعات عليها قباب (سان لورنثو).

أما الجدران فعادة ما تكون من الكتل الحجرية المرصوصة بطريقة آدية وشناوى ، وأكتاف مربعة يلتصق بها عمود فى اثنتين من واجهاته وذلك لتثبيت العقود الموازية formero، كما توجد أكتاف بالنسبة للعقود الأخرى. أما تصميم حوامل عقد المدخل Toral فتتعدد الأعمدة الملتصقة التى تمسك به. أما قلب العقود فهو مدبب دائما رغم تغير القالب حسب الوظيفة والمكان.

ولقد ساعد الاختلاف فى الارتفاع بين البلاطة المركزية والبلاطات الجانبية على إيجاد حائط فوق العقود السفلى ، تحددت ملامحه من خلال عقود مطموسة وفراغات للإضاءة الداخلية. وتطلق ماريا دى لوس أنخلس خوردانو على هذا النوع من الجدران اسم " الجدار المسلح " ، الذى يرجع فى أصوله إلى العصر الرومانى كما شاع استخدامه فى عمارة " بورجونيا ". " ومما لا شكَّ فيه أن النموذج المستخدم فى قرطبة

والذى يتضمن صدرا مقبيا وبلاطات مسقوفة بهياكل خشبية يرجع فى جانب منه إلى التيارات الفنية الواردة على يد الغزاة، ويرجع أيضا إلى التراث الإسلامى. وقد تولّد عن التوليف بينهما ما نراه فى " الحائط المسلح " والأسقف الخشبية ، بحيث نخلص فى نهاية الأمر إلى بنية على درجة من الصلابة تمكنها من تحمل ثقل سقف خفيف. ولقد ثبت هذا النموذج القرطبى – فى نظرى – بسبب وجيه وهو أن العاصمة القديمة للخلافة الأموية واحدة من أوليات المدن الأندلسية التى تمت استعادتها – نظرا للأبعاد السياسية ، والاجتماعية ، والدينية –، وهنا نجد أن القوطية التى انتشرت شمال شبه جزيرة أيبيريا أفْصَحت عن نفسها بوضوح هن ، بالمقارنة بأية مدينة أخرى فى إقليم الأندلس، الأمر الذى جعل للفن المدجن تأثيرا بديهيا واضحا "(٨٥) .

أما بالنسبة للأسقف فقد أشرنا إلى استخدام القباب المضلعة فى الصدر. كما قامت ماريا دى لوس أنخلس خوردانو بدراسة مخططات تلك القباب وسماتها بغية تصنيفها زمنيا ، وحددت أن هناك بعض النماذج يرجع تاريخها إلى فترة لاحقة، لكن هذا لا يمنع أن تحديد ملامح الكنيسة ظل فى طور التشكّل خلال القرن الثالث عشر(٨٦). أما بالنسبة للأسقف الخشبية طراز المسند والرباط فى البلاطة المركزية، والمعلقة فى البلاطات الجانبية فهى كلها من الناحية العملية ناتجة عن الترميمات ، وبالتالى لا يمكننا أن نقول الكثير بشأن بنيتها باستثناء بعضها ، مثلما هو الحال فى كنيسة سان بابلو التى ترجع إلى عام ١٥٣٧م ، وسوف نتحدث عنها فى الموضع المحدد لها.

وتساعد الواجهات على التعرف على بنية الداخل ، حيث يظهر الجزء المتعلق بالبلاطة المركزية التى تعتبر الأكثر اتساعا وعلوا بالمقارنة بالجانبية، حيث تنتهى حافتها ببروز وكذا وردة كبيرة فى الوسط. أما البلاطات الخارجية فهى مضاءة بواسطة مزاغل. وبالنسبة للواجهة فعادة ما تكون عبارة عن عقد مدبب منفوخ يقوم على أعمدة صغيرة أو على عضادات مدرّجة ، وأحيانا ما يحيط به طنف مع وجود واقٍ يتمثل فى رفرف Tejaroz يقوم على كوابيل أو لفائف (مثل سان ميجل، وسانتياجو، وسان لورنثو، وسامتا مارينا). وهذه السمات يجب تحديدها عند التعرض لكل واحدة من هذه الأعمال، وسوف نتحدث فى السطور التالية عن بعضها.

من السهل أن نعثر فى هذه الكنائس جميعها على بعض المواد المعاد استخدامها ، والتى ترجع إما للعصر الرومانى وإما للعصر الإسلامى، وأحيانا ما يتم الحفاظ على جزء من الهياكل مثل قاعدة كل من برج سان لورنثو، وسانتياجو ، حيث تمت الاستفادة من أنقاض المآذن.

ويمكن أن نعثر على مثال لذلك فى كنيسة سان لورنثو. فهى تتكون من ثلاثة أروقة وثلاثة مذابح حيث الأوسط فيها متعدد الأضلاع، ومستقيمة خطوط المذبحين الآخرين، أما الارتفاع فهو عبارة عن أكتاف مركبة تحمل البوائك ذات العقود المدببة ، ولزيادة ارتفاع البلاطة الوسطى مما يهيئ الفرصة أمام الإضاءة الجيدة. أما الأسقف فهى قباب مضلعة فى الصدر، وهياكل خشبية فى البلاطات . ولقد تعرض المبنى لتعديلات كثيرة لدرجة أنه خلال القرن السابع عشر طرأ تعديل جوهرى على الفراغات الداخلية من خلال القباب encamonadas ، واليوم نجد أنه بعد سلسلة من الترميمات يمكن أن نعثر على ما يمكن اعتباره أول نمط للفراغات ذات الطابع القوطى، وهذا ما هو قائم فى التصميم الخاص بالمسطح والارتفاعات باستثناء الهياكل المدجنة (وقد تم إحلالها جميعا) التى فوق البلاطات. كما نعثر فى الواجهة أيضا على نمط الارتفاع ذى العقد المدبب وذى الإطارات فى بطنيته المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد فى الواجهة، ويسبق البوابة سقيفة لها ثلاثة عقود، وكذلك الجدار المثلث الذى يغلق البلاطات ويوضح الارتفاعات المختلفة لها ، وينتهى ببروز فى الوسط ووردة كبيرة " إذ يتكون من شكلين نجميين متراكزين ، وأعمدة صغيرة لها عقود مدببة تذكرنا عند تقاطعها بأنماط معينات Sebka قام بتنفيذها الموحدون "(٨٧) .

ويلاحظ أن كنيسة سان ميجل ذات الثلاثة مذابح متعددة الأضلاع لازالت تحتفظ فى بلاطاتها الجانبية بالقباب المشطوفة de arista المزيفة التى ترجع إلى القرن الثامن عشر. وما يمكن أن نبرزه هنا هو البوابة الخاصة بالبلاطة اليمنى epistola ، ويحيط بالبوابة بروز baqueton فوق تيجان محفورة ، تتكئ على رفارف ، تقوم على كوابيل بها لفائف فى منطقة الأطراف. أما فى الداخل فهناك عقد حَدَوِى مدبب مشيد من السنجات الملساء والتوريقات ويحيط به طنف. ويلاحظ وضوح تأثيرات الفن الإسلامى الذى يرجع إلى عصر الخلافة ، وكذلك الارتباطات الفنية مع واجهات مسجد قرطبة

الذى كان فى الفترة المذكورة كاتدرائية المدينة، وجعلت هذه الارتباطات من الواجهة مصدر إلهام للفن المدجن فى قرطبة فى مرحلته الأولى، ورغم أنها جزء من كنيسة ترجع إلى القرن الثالث عشر - على أساس التواريخ الموثقة على البناء نفسه - علينا أن نؤخر تاريخ الواجهة المذكورة إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر.

لقد تعرضت الكنيسة الديرية سان بابلو للعديد من التدخلات على طول تاريخها وهُجرت بعد الدمار الذى لحق بها خلال القرن التاسع عشر. وبعد ذلك تم إجراء ترميمات هامة خلال الفترة بين عام ١٩٠٣،١٨٩٧م وذلك بإعادة الأجزاء التى فقدت. أما بالنسبة لتأسيس دير الدومنيكان فقد كان على يد فرناندو الثالث عام ١٢٣٧م (٦٣٥ هـ) أى بعد الاستيلاء على قرطبة بعام واحد. والشىء المهم لدينا هو تكرار نموذج المسطح، ومع ذلك ففى هذه الحالة التى بين أيدينا يجب أن نميز بين الجزء الخاص بالصدر، والتربيعة الأولى القائمة على أكتاف مستطيلة ، وباقى الكنيسة أى نحو المؤخرة، وبين الأكتاف ذات الشكل المربع والملتصقة بها أربعة أعمدة. وإذا ما ذكرنا هنا أنه أثناء الترميم عثر على قطعة عملة ترجع إلى عصر فرناندو الرابع (١٢٩٥-١٣١٢م) فى واحد من الأكتاف المستطيلة فيجب أن نفكر فى أن هذا الجزء يرتبط بمرحلة بناء أولى استؤنفت خلال القرن الرابع عشر مع التعديلات المشار إليها [٨٨].

وعلى أغلب الأحوال فإن السقف المقبى كان من طراز المسند والرباط فى البلاطة الوسطى، ومعلقًا فى البلاطتين الجانبيتين. ومع ذلك فهذه البلاطات تعرضت لعمليات ترميم هامة. فهى بالنسبة للبلاطة الوسطى ترجع إلى القرن السادس عشر ، حيث حلّ السقف الجديد محل سقف يرجع إلى القرون الوسطى. أما البلاطات الجانبية فلم تَجْرِ عليها يد الترميم إلا خلال السنوات الأولى للقرن العشرين، وكان السقف الجديد جمالونيا ، وبذلك اختلف عن التصميم الأصلى للسقف القديم.

يعتبر دير سان بابلو أحد المراكز الدينية الهامة خلال العصور الوسطى والحديثة فى قرطبة ، ويظهر هذا من خلال العديد من المقابر التى تخص الأرستقراطيين المشهورين ، ولقد أسهمت هذه المقابر فى إقامة مسطحات ملحقة بديلة لإجمالى المسطح، ومن بينها نبرز ما يطلق عليه مصلى " قاعة الاجتماعات " Capitular والذى كان غرفة حفظ المقدسات ، وقاعة اجتماعات ، ومصلى جنائزيا (موثقة بعام ١٣١١م). وبهذا المصلى

مسقوف بقبة مضلعة بأضلاع متوازية تشبه تلك التى نجدها على جانبى مقصورة المسجد الجامع فى قرطبة ، وهذا ما يجبرنا على التفكير فى بناء أقيم قبل مجىء الموحدين وربما كان على هيئة قصر. وعلى ذلك تصبح هذه القبة نموذجا جنائزيا فى باب المصليات التى من هذا النوع، أو أنه مصلى ملحق من ذلك النوع الذى كان سائدا فى الفن المدجن فى إقليم الأندلس [٨٩] .

الكنائس الاشبيلية الأولى : Parroquials : -

أسفر غزو إشبيلية عام ١٢٤٨م (٦٤٦ هـ) عن حدوث أزمة مباشرة فى صفوف السكان، وهى أزمة تم تجاوزها بشكل تدريجى بعودة السكان المدجنين أو مجىء آخرين. ولم تتعد عمليات الإعمار الأولى مرحلة إعادة تهيئة المساجد لتصبح كنائس بالإضافة إلى أعمال أخرى ضرورية لكنها لم تتم بالإتقان المطلوب. ونظرا لسعة الرقعة العمرانية (رغم قلة السكان) ، فقد زودت المدينة بأربعة وعشرين كنيسة حوالى عام ١٢٥٠م (٦٤٨ هـ) . وهذا عدد ضخم أخذت ملامحه الفنية فى التشكّل حتى بداية العصر الحديث. ومع هذا يمكننا الحديث عن سمات خاصة بالفراغات والتقنيات المتعلقة بالمشاريع الأولى ، التى تحدد ملامح الفن فى إشبيلية والذى ظل قائما بلا تغير يذكر حتى نهاية القرن الخامس عشر [٩٠]. ورغم أن البناء الأفضل توثيقا هو كنيسة سانتا أنا (شيدت عام ١٢٧٦م) والتى نلاحظ بها سمات قوطية واضحة، فإن كلا من كنيسة سانتا مارينا، وسان خوليان (القرن الرابع عشر)، وسانتا لوثيا (لا تقام بها فى الوقت الحاضر أية شعائر) هى التى تحدد ملامح الفن المدجن فى العمارة الإشبيلية . وكلها تبدأ نقطة انطلاقها من النموذج القوطى الخاص بالفراغات.

وتولى رفائيل جومث R. Gomez تحديد سمات هذه الكنائس على النحو التالى:

(أ) مسطح مستطيل مكون من ثلاث بلاطات ، ومقصورة للكهنة مثمنة ، ولها قبة قوطية مشيدة من الكتل الحجرية .

(ب) أكتاف مشطوفة الحواف مستطيلة ، أما السقف فهو القرميد فوق هيكل خشبى وهذا يشمل البلاطات الثلاث .

(ج) جدار جمالونى (مثلث) به ثلاثة مزاغل فوق واجهات حجرية لها عقود منفوخة ويوجد إلى البنيقات أشكال بارزة، وكورنيش أفقى من أطراف الدعائم ، ودعائم contrafuertes مستطيلة تقوم بوظيفة تحمل ثقل قبة المذبح. وهناك كوابيل ذات لفائف من النوع القرطبى. وإذا ما استثنينا الكتل الحجرية التى استخدمت فى تشييد المذابح والواجهات فإن الآجر هو المادة المستخدمة فى باقى المبنى [٩١].

وهذه الملامح التى أشرنا إليها فى العديد من المنشآت الإشبيلية لها سمات خاصة ترافقها ونلاحظ فى كل منشأة التدخلات اللاحقة. ففى حالة كنيسة سانتا مارينا نجد أن البلاطات منفصلة بواسطة ثمانية أكتاف فوقها عقود مدببة ، وسقفها عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند ، والرباط فى البلاطة الوسطى ومعلق فى البلاطتين الأخريين. أما المذبح فهو متعدد الأضلاع وينقسم إلى ثلاث مساحات مسقوفة بمناطق تقاطع ، حيث نراها من الخارج وبها دعامات وكوابيل ملفوفة تحت الكورنيش. أما البرج فهو يقع فى الزاوية الشمالية الغربية ، ويتكون من مسطح مربع الشكل ويضم فى داخله الذكر (فحل البرج) ، وقد استخدم الآجر فى بنائه ما عدا زوايا الطابق الأول فهى من الكتل الحجرية. ورغم قوة كتلة البناء فيه نجد بعض الفتحات وعليها عقود متعددة الفصوص أو عقود منفرجة rebajados عليها طنف، وهى عقود لا صلة لها بالشرّافات المتدرجة التى ألحقت بالبرج فى عملية ترميم تمت خلال عام ١٨٨٥م.

وهناك عناصر أخرى لاستكمال هذه الفراغات الدينية وهى المصليات الملحقة ذات القباب التى كانت لها صدى كبير فى جنوب إقليم الأندلس. وعلى ذلك فإنه يبدو أن المصلى المسمى " الرحمة " Piedad فى كنيسة سانتا مارينا قد بنى تحت رعاية الأمير السيد/ فيليبى بن فرناندو الثالث وابن بياتريث دى سوابيا وذلك أثناء فترة ترؤسه أسقفية إشبيلية (١٢٤٩-١٢٥٨) ، طبقا لما تبرهن عليه قطع الزليج التى عثر عليها عام ١٨٨٥م وعليها أسلحة المسئول. ويصف رفائيل جومث المصلى على النحو التالى : " إن مصلى Piedad عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل لها قباب ذات مرايا عند العقود الجنائزية arcosolio فى كلا الجانبين الصغيرين ، وقبة مكونة من ستة عشر جدارا

ساترا تقوم على منطقة انتقال مزدوجة. وهى قبة من نوع (البحيرة) **alboaie** كما توضح أجزاء السيراميك الموضوعة فى تشبيكتها التى فقدتها القبة ، والسبب هو محاولة إحداث فجوة فى المفتاح للإضاءة عام ١٦٧٦م. أى أنه مصلى جنائزى نجد له مصلى موازى يطلق عليه " مصلى المسيح " **Cristo de la Exaltación** فى كنيسة سانتا كتالينا بإشبيلية " .

أما منابت مناطق الانتقال فقد غطيت بعقود إكليلية فستونات أو فصوص **fasto-neados** ، ومثلثات كروية موشاة **aveneradas** المفتاح، وبها موضوعات زخرفية عبارة عن نقوش كتابية وتوريقات بين الفراغات المختلفة. وفى حقيقة الأمر فإن القبة قد أعيد بناؤها بالكامل عام ١٨٨٥م استناداً إلى جزء تم العثور عليه خلف الحاجز الخاص بحامل الأيقونات "[٩٢] .

كما يظهر مصليان آخران فى كنيسة سانتا مارينا ، أحدهما يسمى: دينا باستورا **Divina Pastora**، والآخر **Santisimo Sacramento** . وقد أطلق على المصلى الأول هذا الاسم نظرا لوجود اللوحة التى كانت فى المكان ابتداءً من عام ١٧٠٤م. وهو يتكون من مساحة مربعة بها ستة عشر جدارا ساترا تقوم على منطقة انتقال. لكن المصلى الآخر هو الأكثر أهمية وهو مصلى ينسب إلى أسرة **Hinestrosa** ويقوم هذا الإسناد على المقابر التى ظهرت عام ١٩٦٤م ، ومغطاة بالسيراميك ذى الألوان المختلفة على شكل زخارف هندسية وشعارات تتعلق بمن رعوا المكان. وهذا السيراميك المزجج أصبح إليوم يشكل جزءا من واجهة المذبح الواقع تحت العقد الجنائزى للمصلى ، وبذلك يقوم بدور الصدر. كما أن الزليج يساعدنا على تحديد تاريخ البناء بالنصف الثانى للقرن الثالث عشر. وفوق المصلى هناك قبة مفصصة **Gallonada** على مناطق انتقال تقوم عليها عقود نصف أسطوانية .

ورغم قيامنا بتحديد ملامح الفراغ الكائن ، وذكر ذلك بوضوح من خلال بعض المنشآت ، فإن علينا أن نأخذ فى الاعتبار أن تطور النماذج قد تأخر للقرون التالية. وكما أشار ألفونسو خيمنث **A. Jimenez**، عند تقييمه للإسهامات الفنية التى جاءت على يد الملك العالم (ألفونسو العاشر) متخذا كنيسة سانتا أنا كنموذج، " فإننا نجد أمامنا دارا للعبادة غير مكتملة ومظلمة وليس بها جرأة بنيوية، وربما تم

اعتبارها خلال الربع الأخير من القرن الثالث عشر على أنها عمل فج فى كل من أوسما Osma ، وبيالكاثار دى سيرجا Villalcazar de Sirga ، وساسامون Sasamón أو جريخالبا Grijalba ، وهى مناطق أقيمت فيها قبل ذلك بعقود من الزمن كنائس أُنفقَت عليها بعض غنائم الأندلس "[٩٣] .

ونواصل نقل ما ذكره ألفونسو خيمنث " إذا ما غادرنا إشبيلية أو قرطبة وذهبنا إلى تجمعات سكنية صغيرة (ولا نقول ذلك الذهاب إلى تلك القرى المجهولة الكائنة فى الجبال المجاورة) لوجدنا أن المشهد المعمارى كان مأساويا، وكان أقصى ما يطمح إليه السكان الجدد هو كنيسة غاية فى البساطة تقوم على أسس ترجع إلى أصول رومانية، كما نجد بعد ذلك إضافة فراغات معمارية فقيرة وغير جيدة التكوين شهدناها فى دور عبادة من طراز " رومانى الآجر " ، وفى المدجنات الطليطلية ، وكذا الاصول الواضحة الجذور، وهذا أمر منطقى وسط جمع من السكان جاءوا من كل فج وهم خلو من الفنيين ويعيشون أزمة طاحنة، وقد جاء أغلبهم من مناطق ريفية ولا يكادون يعرفون شيئا عما هو جديد فى العمارة الفرنسية. ولا نستغرب شيئا من هذا إذا ما نظرنا إلى أن القاطنين الجدد تمكنوا من الإفادة من مجموعة من العقارات (المدنية ، والصناعية ، والدينية ، والدفاعية) بعد إدخال تعديلات بسيطة، وهى عقارات تتجاوز كثيرا احتياجات هؤلاء السكان الذين تولوا إقامة مجتمع جديد بين جدران المكان ، وهو مجتمع ولد وتربى تحت سقف التأثيرات والأشكال الإسلامية "[٩٤].

ويوضح النص السابق قضيتين هامتين سوف يكون لهما تأثيرهما الجمالى المباشر ، ذلك أنهما منبثقتان عن مشكلة كميّة. وأولى هاتين القضيتين : تتمثل فى عدم التزام الغزاة الذين حصلوا على تنازلات ضخمة فى حوض نهر الوادى الكبير ، ثم قاموا باستثمارها فى أملاكهم القديمة. أما القضية الثانية : فهى الجودة العالية التى كانت عليها المنشآت الإسلامية . الأمر الذى جعل من غير الضرورى الاستثمار المباشر فى الإنشاءات. وعندما شارك النبلاء الذين يقيمون فى الحضر فى إدخال تطوير معمارى خلال القرون التالية نجدهم يتخذون النماذج الإسلامية ، ونرى استمرارها فيما أطلق عليه الفن المدجن وهذا لأغراض وظيفية .

وهناك حالة فريدة للتدليل على الخواء الفنى فى عصر ألفونسو العاشر، وهى كنيسة Nuestra Senora de la Oliva de Lebrija التى بدأ العمل فيها عام ١٢٦٤م[٩٥]. ولم يتبق من المبنى الأصلى المكون من ثلاث بلاطات إلا التربيعات الأربعة للمقدمة أما الصدر والتربيعة الثالثة فقد شيدا بعد ذلك (نهاية القرن الخامس عشر والسادس عشر). والشيء الهام فى هذا المبنى هو ما عليه كل تربيعة من استقلالية بحيث تكون هناك قبة لكل تربيعة ، وهى قباب ذات تصاميم مختلفة ومنفصلة عن بعضها من خلال عقود تتكئ على أكتاف ملتصق بها أعمدة (من الآجر أو الحجارة) وتيجان ذات تصميم رومانى ، وقوطى ، أو موحدى. أما الأسقف فلها تصاميم معقدة تبدأ بنظام الحوائط الساترة على مناطق انتقال مثمنة أو شبه مستديرة. أما من الناحية الزخرفية فهناك أحيانا غياب كامل للموضوعات، وهناك التشبيكات والمعينات Sebk ذات التوريقات كخلفية أو الأضلاع المتقاطعة ذات الأصول الخلافية ، ولا ننسى فى هذا المقام الإشارة إلى بعض الآثار اللونية التى ترجع إلى عصر التأسيس، ولما كان الوضع المعمارى لهذا العمل يتسم بالتفرد فإن ألفريدو موراليس A. Morales يشك فى وجود مبنى إسلامى ضخم فى هذه النواحى زال من الوجود ولا نعرف عنه شيئا، أو فى مشاركة " المعلمين " الذين جاءوا من خيريث Jerez حيث كان هناك معقل هام للفن الموحدى [٩٦].

٢-٨ : المبانى الملكية : -

قصر شيقوبية Segovia : -

تعكس طبوغرافيا المكان الذى أقيم فوقه القصر سهولة الدفاع عنه ؛ حيث إنه مكان استراتيجى من المنظور العسكرى الذى كانت عليه الثقافات التاريخية السابقة على العصر الذى نتولى دراسته. " وأقدم ذكر للقصر المسيحى يرجع إلى عام ١١٥٥م ، وقد جاء ذلك فى خطاب محفوظ إليوم فى أرشيف الكاتدرائية ، ونعرف من خلال الخطاب أنه كان مقر إقامة ألفونسو الثامن وهذا يشير إلى وجود قصر. ويمكن أن

يتوافق هذا القصر مع ذلك المسمى " بالقصر الكبير Palacio maior لألفونسو العاشر والذى تهدم بعضه والملك بداخله عام ١٢٥٨م. وأدت عمليات الإصلاح السريعة إلى إعادة استخدامه مرة أخرى خلال عام ١٢٦٣م " (٩٧) .

والقصر الاول كان مكان ما يعرف إليوم بصالة الأسلحة حيث نجده يتخذ الفراغ الإسلامى الذى أصبح واسع الانتشار فى عمارة القصور ، سواء تلك المتعلقة بالملوك أو بعلية القوم خلال العصر الوسيط المتأخر. إننى هنا أتحدث عن الفراغ المستطيل ذى الحجرتين فى الأطراف وذى المدخل الكائن وسط الجانب الأطول. ويمكن أن ندرك تاريخ البناء والاستخدام من خلال طريقة بناء الحوائط ، حيث استخدم فيها الدبش المحاط بالآجر والنفايات التى يمكن رؤيتها فى صحن فيليبى الثانى وفى صالة جاليرا Galera ، أما فى الجانب الشمالى نجد أن هذا المسطّح به شرفة تطل على النهر بواسطة نوافذ بها أعمدة. " كما أن بعض بقايا دهانات الوزرة – التى رُمِّمَت بعد ذلك بشكل يزيد عن الحد – ترتبط بأمثلة مشابهة فى شيقوبية مثل زخرفة برج هرقل Hér-cules أو عدة منازل فى حى Canonjías (٩٨) . أما فى صالة الأسلحة المدهونة بلون المغرة almagra فنجد زخارف هندسية لعقود متعددة الفصوص ومتقاطعة، وتشبيكات وأوراق طبيعية لنباتات وقد شغلت أجزاء من الوزرات الأصلية " .

وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا أن ألفونسو العاشر قد أضاف عند القيام بإعادة البناء صالة جديدة ، مثل تلك التى تسمى " صالة الملوك " وذلك فى الجزء الغربى لصالة الأسلحة ومجاورة للشرفة. وهذه الصالة التى يرجع اسمها إلى وجود صور للملوك بها ترتبط بمنشآت أوربية مثل " المخططات الأيقونية للملكية الفرنسية التى تم تنفيذها خلال تلك السنوات ، ونذكر منها على سبيل المثال اللوحات الملكية لكل من Soissons ، و Royamont ، أو San Remi de Reims (٩٩) . ولهذا فإن المجموعة الأولى لهذه الصور قد أشرف عليها ألفونسو ، والتى تبدأ بالملك رودريجو وتنتهى عند والده فرناندو الثالث .

قصر ماريا دى مولينا فى بلد الوليد: –

يقع هذا القصر إلى جوار كنيسة ماجدالينا فى بلد الوليد، ويبدو أن الملك سانشو الرابع قد اشتراه من أحد الأفراد (ربما كان اسمه خيل بيريث) خلال الفترة من ١٢٨٢ إلى ١٢٨٦م. وقد كان الملك يقيم هناك عام ١٢٨٧م وهو المكان الذى منح فيه عدة ألقاب واختصاصات للسيد/ لوبى دياث دى آرو [١٠٠] . وقد أدى استخدام الملك لهذا القصر إلى هجران القصر الذى فى المدينة، وأقبل بذلك على قصر حقيقى به الكثير من المزايا بدلا من الطابع العسكرى الذى كانت عليه القصبة القديمة.

وعلى ذلك فإن هذا القصر أصبح ملكا للملك رغم أن زوجته ماريا دى مولينا كانت تقيم فيه لفترات طويلة خاصة بعد وفاة سانشو، وأصبحت بذلك المسئولة الأولى عن التعديلات الرئيسية التى جرت فيه. ولقد بدأت هذه التعديلات مع نهاية القرن بإنشاء سور يضم القصر نظرا للمرور بفترة عدم استقرار ، سببها أن الملك فرناندو الرابع كان صغير السن وبالتالى كانت أمه هى الوصية. وما يؤكد هذا هو الطبيعة الحربية للواجهة التى لازالت محفوظة حتى اليوم ، وهى واجهة يعتبرها مارتين جونثاليث M. Gonzalez بأنها عنصر اتصال بين القصر والمدينة [١٠١] . وفى هذا المقام نشير إلى أنه " رغم أن بلد الوليد كانت تشكل ملاذا آمنا للوصيّة فإن الملكة لم تنس أول فصول مرحلة حكم ابنها ، إذ إنها عندما دعت إلى عقد مجلس البلاط فى بلد الوليد رفضت المدينة استقبالها هى وابنها ، ولهذا فإن وجود السور والمقر المسوّر لقصور ماجدالينا يساعد الملكة أن تكون فى بلد الوليد ، وتحظى بالرعاية التى يمكن أن تقدمها لها المدينة، وأن تعزل نفسها عن المكان إذا ما كان الأمر ضروريا وهذا شىء غير مستبعد نظرا لكثرة التذبذب فى الولاءات الذى كان سمة العصر " [١٠٢] .

وفى عام ١٣٢٠م تبرعت الملكة بالقصر والأراضى المحيطة به للجماعات الدينية Cistor ، حتى يتم تأسيس دير سانتا ماريا لآريال دى لاس أويلجاس كما كان الدير المقر الأخير لرفاتها. وبدأت أعمال إنشاء الكنيسة ذات السمات المدجنة ، وكذلك بناء مقر الإقامة وسط المنشآت الملكية. ومع هذا فقد انتهى المشروع المذكور قبل التاريخ

المتوقع وذلك بسبب الحريق الناجم عن الهجوم الذى قام به ألفونسو الحادى عشر على المدينة عام ١٣٢٨م .

ولم يتبق من القصر إلا " .. جزء متوازى الأضلاع من الآجر المحكم البناء فى الواجهة المشيدة من طوب (الطابية) tapial ، مع وجود سلاسل من الآجر فى الأركان فى واجهاته الثلاث . كما نلاحظ وجود بعض الكتل الحجرية فى الأجزاء السُّفْلى وكذلك فى بعض التفاصيل الزخرفية للواجهة. وهذه الأخيرة عبارة عن عقد منفوخ ضخم تحيط به تربيعة ، وعلى جانبيه كتفان لا يصلان إلى الأرض ، وفوقها هناك كوابيل من الحجر المشطوف ، وبينها مدماك من الحدائر الحجرية. وتدخل كل هذه العناصر تحت العقد المنفوخ ، ولازلنا نلاحظ فى باطنه حتى الآن بقايا جصية كانت به فى زمن ما ، كما يوجد عقد المدخل (وهو عقد مدبب أطرافه مستقيمة عند منطقة الوسط ويحيط به إطار) ويوجد فوقه نافذة لها عقد منفوخ له طرة . أما فى الداخل فيوجد على طرفى المدخل فتحتان يرى مارتين جونثاليث أنهما كانتا مخصصتين للحراس. ويوجد فى الجانب الأيسر باب آخر به كافة السمات الخارجية لعقد المدخل الخاص بالواجهة، ويؤدى هذا الباب إلى المقر الخاص بكنيسة لا ماجدإلينا Magdalena ، وفوق هذا الباب (وكذلك فى الحائط المقابل للواجهة) هناك نافذتان لكل واحدة عقد نصف دائرى، ذلك أن الداخل كان مصمما من طابقين متصلين وربما كان ذلك من خلال ممر (درب adarve) ، ويفترض مارتين جونثاليث أن أعلى البناء كان به شرّافات " (١٠٣) .

وترى ماريا بيريث إيجيرا أن مجموعة العقود الخاصة بالواجهة " .. تقترب كثيرا من الأنماط السائدة فى عصر الموحدين بما فى ذلك التربيعة بين كتفين صغيرين يحملان كوابيل لفائف، تقوم بمهمة الدعامة للرفرف الخشبى. وهذه سمات خاصة بالقصور الطليطلية خلال القرن الرابع عشر " (١٠٤) .

الإنشاءات فى لاس أويلجاس دى برغش : -

تمت زخرفة مقر الإقامة " سان فرناندو " قبل عام ١٢٣٠ ، وهناك لازالت محفوظة مجموعة من الزخارف الجصية الكاملة، وهى زخارف توجد فى القباب الكائنة فوق

تربيعات منفصلة عن بعضها بواسطة عقود مدببة. وتوجد فى هذه القباب نماذج جصية ترتبط بالفن فى عصر المرابطين ، ويمكننا ربطها بالموضوعات التى نجدها بالأقمشة الواردة من مدينة المرية، ويمكننا أن نبرز من بين الموضوعات القائمة بشكل مستقل دوائر بها طيور (الطواويس) وحولها نقوش كتابية عربية. ولا نعدم الزخارف الهندسية المترابطة أو المستقلة. كما توجد فراغات بها أزواج من الحيوانات ، وأنماط تقوم على استخدام العقود المتعددة الخطوط المتقاطعة والتى تترك فراغات لصور للنسور ، والسِّباع والغزلان ، والتوريقات ، كما توجد مساحات قاصرة على الزخارف الهندسية وخاصة المعينات Sebka .

وفى نهاية القرن الثالث عشر تم استكمال المخطط الملكى الذى بدأه ألفونسو الثامن خلال القرن السابق فى الدير. وجاء هذا على يد ألفونسو العاشر عام ١٢٧٥م أى فى الوقت الذى كان يبنى مصلى سانتياجو. وهو مصلى يستعيد نموذج القبة الإسلامية ، إلا أن الوظيفة الأساسية التى كانت تتم هى مراسم ارتداء الفرسان للباس العسكرية ، وهذا يدخل فى تناقض مع الزخارف المدجنة التى توجد فى المكان.

والشكل العام (المسبوق بواجهة لها عقد حدوية مدبب بعض الشىء متكئ على أعمدة لها تيجان خلافية) يظهر المصلى الكبير وقد اختلف عن الشكل الذى عليه البلاطة رغم أن كلا الجزئين لهما سقف خشبى، وهو مقبى مثمن وذو خمسة حوائط ساترة وتشبيكة فى البلاطة الرئيسية. وقد كان لهذا النظام صدى كبير فى العمارة المدجنة اللاحقة، لكن الاستخدام الشائع كان عبارة عن بلاطة واحدة (مثل بلدة تيرًا دى كامبوس) ، وإقليم الأندلس (سواء فى منطقة إشبيلية أو منطقة غرناطة)، وكذلك الحال فى أمريكا Tlaxcala (بمدينة المكسيك. وفى سان فرانثيسكو بمدينة بوجوتا). كما ظهر بوظيفة مصلى جنائزى فى النموذج الذى شيده إنريكى الثانى لملوك تراستمارا بكاتدرائية طليطلة. كما نجد مصلى آخر فى " قصر مدريد " (١٤٣٤م) وهذا حسبما نراه فى مخطط Covarrubias ، ومن زاوية المسطَّح فإن هذا النموذج يمكن أن تكون له صلة مفترضة مع ذلك النموذج الملكى المتمثل فى الصالة المستطيلة ذات الحجرات فى أطرافها، وهناك نجد فقدان واحدة منها . غير أن هذه الفكرة ليست من الأفكار اللامعقولة ، خاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن بعض القصور الإسلامية

قد تحولت بعد ذلك إلى أديرة ، كما أن الصالة الرئيسية فيها قد طرأ عليها هذا التطور حيث فقدت إحدى الحجرات ، أما الأخرى فقد أصبحت مقصورة الكهنة التابعة للمصلى، أو أصبحت كنيسة صغيرة، وهذا ما يمكن أن نعثر عليه فى أحد الأمثلة وهو " دار الحرّة " فى غرناطة ، حيث منحت الملكة الكاثوليكية هذا المبنى ليكون دير سانتا إيزابيل لا ريال التابع لجماعة الفرنسيسكان.

قصر ألفونسو العاشر ضمن قصور إشبيلية : -

اكتسبت دراسة عمارة " القصور الملكية " فى إشبيلية أهمية خاصة من الناحية التاريخية ؛ وذلك لأنها علامة بارزة فى الرقعة العمرانية للمدينة ، كما عاشت الأحداث الفريدة التى مرت بها المدينة ، ومرت بها الملكية التى كانت قشتالية فى البداية ثم أصبحت إسبانية . الأمر الذى أسهم فى إضفاء الطابع الملكى على تلك المنشآت.

وقد أدت تلك الأحداث إلى العديد من التعديلات التى وإن كانت موفقة بشكل أو بآخر إلا أنها وضعت العراقيل أمام الفهم الجيد للمراحل التاريخية المتعاقبة ، كما أن بعض الوثائق غير الموضحة جيدا وبعض الروايات التاريخية غير الدقيقة بالإضافة إلى بعض العناصر الآثارية غير الموثقة التى أسهمت - كلها - فى خلق سلسلة من المقولات الشائعة والحقائق غير دقيقة التفاصيل . الأمر الذى زاد الأمر تعقيدا فى سبيل معرفة هذه المنشآت وتحليلها. أضف إلى ماسبق بعض التعديلات الطارئة الناجمة عن الكوارث الطبيعية مثلما حدث فى الزلزال الذى تعرضت له لشبونة عام ١٧٥٥م وكان من نتائجه اختفاء الشواهد التاريخية.

أما نحن فسنقوم من جانبنا بتقديم قراءة واعية للمنشآت التى تمت اعتبارا من عصر ألفونسو العاشر وحتى القرن السادس عشر ، والتى يمكن اعتبارها منشآت ذات طبيعة مدجنة انطلاقا من سماتها.[١٠٥] .

لقد شُيد قصر ألفونسو العاشر حول صحن يطلق عليه Patio del Crucero (صحن التقاطع) [١٠٦] ، والذى كان مركزا لمبنى يرجع إلى عصر الموحدين وبعد أن أدخلت عليه تعديلات ربما أصبح يشكل جزءا من " دار الإمارة " التى أنشئت فى عهد

عبد الرحمن الثالث ، ثم أدخلت تعديلات جديدة واستُخدم فى عصر ملوك الطوائف العباديين ، وبعد ذلك ضُربَ سور حول المبنى استخدمت الكتل الحجرية فى بنائه. وسوف يُحْدث هذا السور تأثيره على شكل وهيئة هذه المجموعة من المبانى ، وظلت بعيدة عنه حتى لا تؤثر على وظائفه الدفاعية.

وكان القصر – لنقُل إنه إسلامى – عبارة عن مستطيل كبير يبلغ ٦٨ × ٤٥ مترا مع وجود صحن يحيط به جانباه الأصغران . أما الدهليز الجنوبى فهو يتوافق تقريبا مع الصالون الحالى المسمى بصالون السجّاد Tapices ، ومع هذا فإن الحنيات مشطوفة فى الأطراف، وربما كان مسبوقا ببائكة. أما بالنسبة للناحية الشمالية فقد كان بها صالون آخر له نفس المواصفات ويعرف باسم غرفة " القائد " Maestre ، (وهو المكان الذى اغتيل فيه السيد فادريك قائد جماعة سانتياجو على يد بدرو الأول)، كما يظهر الصالون متوافقا تماما فى مخطط بيرموندريستا Vermondo Resta الذى يرجع إلى عام ١٦٠٨م (١٠٧) .

أما بالنسبة للفراغات القائمة فى الحديقة السفلية فيمكن الافتراض بأن البوائك التى تسبق حرات المقدمة كانت عبارة عن سبعة عقود أكبرها أوسطها، بالإضافة إلى بعض البوابات الجانبية التى تفتح على الأرصفة الموجودة فى الأطراف. ولا نعرف فيما إذا كانت هناك ممرات فى الأضلاع الكبرى ، ومع هذا نفترض وجود بعض المنشآت التى كانت لها وظائف محددة.

أما الصحن (٤٧,٤٠ × ٣٤,٤٠م) فمن المفترض أنه كان على مستويين يوجد فى أعلاهما رصيف محيط، والمستوى التالى (الواقع على بعد انخفاض قدره ٤,٧٠م) بالمقارنة بالمستوى الأول، فهو مكون من بوائك محيطة تقوم على أكتاف وعقود مدببة بعض الشىء يحيط بها طنف، والعقود التى توجد فى الشمال والجنوب فهى نصف دائرة. أما المساحة الوسطى فمن المحتمل أنها كانت عبارة عن حديقة متقاطعة بها برك فى محاورها الرئيسية ، وهى برك تحدد ملامح حدائق أخرى متقاطعة. أما الوسط فربما كانت به نافورة أو سراى. ويلاحظ أن التهيئة المناخية واضحة، كما قام أنطونيو ألماجرو A. Almagro بربطها " بالسراديب " المشرقية، وبالتحديد بتلك التى توجد فى

قصر " الجوسق الخاقانى فى سامرا" (١٠٨) . " فرغم قلة العناصر التى بقيت من هذا الصحن الأولى لاشك أننا أمام واحد من الحلول التى لم تخطر قبل ذلك على بال المعماريين الذين صمموا القصور فى الأندلس (...). وبالنسبة للأبعاد ، والشكل ، والأصالة التى عليها هذا القصر يمكننا أن نخلص إلى أنه كان أهم مبنى فى مجموعة القصور الإشبيلية خلال العصر الإسلامى، وهذا يبرر عمليات الإنشاء الكبرى والإصلاحات التى تمت فى عصر ألفونسو العاشر بعد الاستيلاء على المدينة، وكانت هذه المجموعة من المبانى هى هدفها الأول "(١٠٩) .

وسوف يساعدنا هذا الوصف المطوّل للقصر الإسلامى الذى كان موجودا قبل ذلك على سرعة فهم الإنشاءات التى تمت فى عهد ألفونسو العاشر وكذلك الصياغة الجمالية لها. ولقد كانت عملية الاستيلاء على المبانى الملكية التى قام بها الملوك القشتاليون أمراً مستمراً طوال فترة غزو إقليم الأندلس، وكان لابد من تهيئة هذه القصور لتخدم الحاجات الجديدة لسكانها ، الذين لم تكن لديهم تقاليد تتعلق بالقصور رغم أنهم تعلموا كيف يعيدون استخدام المبانى ، وهذا ما حدث فى طليطلة – على سبيل المثال – التى كانت لها سمعة سياسية كبيرة تتجاوز حدود جبال البرانس ، (ونتذكر فى هذا المقام الإعجاب الذى عبر عنه ملك فرنسا لويس السابع عندما قام بزيارة القصر الملكى لألفونسو السابع) .

وعلى ذلك فمن المفترض أن ألفونسو العاشر قام بالاستيلاء على هذا القصر الإسلامى الإشبيلى، غير أنه كان فى حاجة إلى بضع صالات لها مقاسات أكبر من تلك التى نجدها فى القصور الإسلامية. ولهذا حافظ على المساحات الرئيسية التى كانت تتوافق مع الدهليز الشمالى على اعتبار أنها مقر إقامة خاص. ثم تدخل بالتعديل فى الدهليز الجنوبى ، فقام بتوسعة الصالة فى اتجاه الصحن (وهى الآن صالة السجاد) ، وبالتالى يقوم بإزالة الدهليز الأصلى ليُبنى الجديد باتجاه الحديقة التى تقلص حجمها. وذلك بأن هدم السور وضمّه، وكذلك ضم صالتين مستعرضتين أيضا (تعرفان بصالة كانتريرا **Cantrera** وصالة كابيا **Capilla**) .

ولقد كان لهذه المجموعة من المنشآت شكل قوطى، أما مظهرها الخارجى فتبدو وكأنها منشآت عسكرية ، تحل محل السور من خلال دعامات وشرافات فى أعلى الجدران، وقد بنيت شرفة عليا على شكل ميدان " السلاح " ، حيث يتم الوصول إليها عبر أربعة سلالم حلزونية helicoidales تقع على الجوانب التى هيأت تلك التسمية التاريخية وهى " غرفة الكاراكول " C. del Caracol ، أما داخل الصالة فقد كان السقف عبارة عن قباب مضلعة بينما تتكئ السقيفة على عقود مدببة تقوم على أكتاف.

أما الدخول إلى هذه الأماكن الجديدة التى تجرى فيها المقابلات البروتوكولية فقد كان قاصرا على الأرصفة الصغيرة الجانبية للصحن، وهى أرصفة صغيرة اليوم تقلل أو تتحكم فى مسار الأفراد عندما يتجهون إلى الصالات الجديدة. وقد أدى ذلك إلى إقامة رصيف فى الوسط يربط الممر الشمالى بالجنوبى ، ويغطى بذلك البِرَك السفلى من خلال بنية مقبية تم إكماله من خلال رصيف آخر مستعرض ناجم عن النظام المربع السفلى ، وبذلك يُبْقِى على الحدائق فى الأركان الأربعة على مستواها الأصلى.

الناتج إذن هو مجموعة من المنشآت الملكية غير المعهودة سلفا ، حيث تم تهجين حلول تتعلق بالارتفاعات القوطية مع توزيع إسلامى للمسطحات ، حيث تم الحفاظ عليه واستخدامه إذا ما وضعنا فى اعتبارنا إجمالى الدهليز الشمالى وكذا الحديقة السفلية على وجه الخصوص ، أما الفراغات الجديدة التى تم تصميمها فى المنطقة الجنوبية فهى ترتبط بحلول فرنسية فيما يتعلق بالبنية (١١٠) ، كما ترتبط أيضا بمسطحات أندلسية مثلما هو الحال فى " دار الملك " بمدينة الزهراء (١١١) ، والتى استمرت كتقليد فى إشبيلية الإسلامية من خلال مبانٍ غير معروفة فى الوقت الحاضر.

وترتبط هذه المنشآت الجديدة بحاجة القصر إلى أماكن تتسع للبروتوكولات الدولية ، (ولا ننسى فى هذا المقام محاولات الملك ألفونسو العاشر بإعلان نفسه إمبراطوراً للإمبراطورية الرومانية الجرمانية الدينية) التى لم تكن المنشآت الإسلامية قد وضعتها فى اعتبارها. إلا أن النتيجة الإجمالية هى تعبير واضح عن مشروع إعادة استخدام ، وتهيئة ، ومحافظة نَصفهُ بأنه مشروع مدجّن بكامله (١١٢).

وجرت تعديلات على هذه المجموعة خلال القرن السادس عشر ، وذلك من خلال إحداث فتحات فى الواجهة الجنوبية وزخرفة الصالات بالزليج، وبعد ذلك أُلحْقَ الزلزال الذى وقع فى لشبونة أضرارا كبيرة بالمكان ، لدرجة أنه كان من الضرورى إحداث تعديل على الدهليز الجنوبى ، وبناء طابق علوى ، وإعادة بناء الصالة الرئيسية ، وإزالة الحدائق وملؤها بالتراب حتى تصل إلى مستوى الأرصفة ، وتبليط المساحة بالكامل بالآجر. كما جرى بناء ممر لربط المصطبة بصحن مونترياً Montería ، وبذلك تكوّنت واجهة جديدة فى الداخل أدت إلى إلغاء السقيفة الإسلامية ، أما باقى الحجرات فقد جرى تقسيمها لتخدم أغراضا أخرى وبذلك فقدت طابعها الملكى.

والشكل الحالى للصحن المذكور لا يساعد على تكوين فكرة تتعلق بما كان عليه قصر ملكى يتسم بالأصالة والثراء عن أى قصر فى العصور الوسطى. ودليلنا أيضا على ما نقول ذلك الوصف الذى قدمه لنا رودريجو كارو R. Caro خلال القرن السابع عشر إذ يقول:

" ومن هنا يتم الدخول إلى صحن أخر يطلقون عليه Crucero ؛ ذلك أنه على شكل صليب، ورغم أنه يمكن الدخول إليه على نفس المستوى أى أن فى أسفله حديقة تحت الأرض من أشجار البرتقال، مقسمة إلى أربعة أجزاء، وهى حديقة عميقة بالمقارنة بمستوى الصحن لدرجة أن قمم الشجر لا تكاد تصل إلى مستوى الصحن. ويقوم هذا التقاطع على عقود قوية من الآجر والكتل الحجرية ذات الدعائم التى تدخل فى جانبيها، وعلى ذلك فإن الحديقة بها بركة ماء كبيرة توجد تحت التقاطع. كما يوجد على جوانب هذه الحديقة ممرات بها أرصفة وممرات بالصحن فى المستوى العلوى ، وقد تم كل ذلك من خلال عمل متقن يتسم بالجمال مع وجود حواجز فى هذا الجانب وذاك الآخر ، وقد كُسيَت كلها بالزليج. أما نقطة البداية فهى حوض ماء من الرخام به نافورة محاطة ومكسوة بقطع من الرخام الأبيض. ومعنى هذا أن ذلك الصحن، بما له من فراغات تتصل بالهواء الطلق ، وما عليه من اتساع ، وكذا بما فيه من حديقة تحت المستوى العلوى، يتسم بالعظمة والجمال، أما المستوى السفلى فهو مخصص لفصل الصيف حيث الظلال والجو الرطب "(١١٣).

الهوامش

(١) Cfr. M. Valdés Fernandez, Arte de los siglos XII a XV y cultura mudéjar, pág. 77.

(٢) Ibídem, págs. 78 y 86-90.

(٣) Ibídem, pág. 86.

(٤) Ibídem, pág. 80.

(٥) bídem, pág. 82.

(٦) G. Tejedor Mico, Arquitectura mudéjar toresana, pág. 123.

(٧) Cfr. M. Valdés Fernandez, op. cit., pág. 96.

(٨) M. T. Pérez Higuera, Arquitectura mudéjar en Castilla y Leon, pág. 60.

(٩) G. Tejedor Mico, op. cit., pág. 132.

(١٠) Cfr. M. Valdés Fernández, op. cit., pág. 102.

(١١) Ibídem,pág. 106.

(١٢) G. Tejedor Mico, op. cit., págs. 133-134.

(١٣) Cfr. I. Bango, El Arte Románico en Castilla y León, pág. 60.

(١٤) J. Yarza, Arte y Arquitectura en España. 500/1250, pág. 320.

(١٥) M. Valdés Fern?ndez, op. cit., pág. 122.

(١٦) J. A. Ruiz Hernando, La Arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia, pág. 68.

(١٧) M. T. Pérez Higuera., Arquitectura Mudéjar en Castilla y León, pág. 67.

(١٨) Ibídem

(١٩) M. T. Pérez Higuera, El mudéjar, una opciin artistica en la Corte de Castilla y Lean, págs. 1 73-174.

(٢٠) Ibídem, pág. 175.

(٢١) M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gotico, págs. 213-215.

(٢٢) Ibídem, págs 251-252.

(٢٣) Ibídem, pág. 286.

(٢٤) M. C. Abad Castro, Arquitectura Mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo, pág. 320.

(٢٥) Ibídem, pág. 304.

(٢٦) Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado, et alii, op. Cit., pág. 208.

(٢٧) Cfr. M. C. Abad Castro, op. Cit., pàgs.162-166.

(٢٨) Sobre esta iglesia y sobre el arte mudéjar en Talavera, cfr. M. Terrasse, Talavera Hispano-musulmana (Notes Historico-archéologiques), págs. 79-1 12.

(٢٩) Cfr. M. C. Abad Castro. op. cit., págs. 28-35 y B.Pavon Naldonado, Guadalajara Medieval, págs. 167-169.

(٣٠) G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. I. Pàg. 99.

سوف نستعين بهذا البحث الذى ألفه جونثالو بورّاس فيما يتعلق بكافة أعمال الفن المدجن فى إقليم أرغن (...) ، وإضافة إلى ذلك العمل هناك مؤلف بعنوان " الأبراج ذات الأصول الإسلامية فى قلعة أيوب ودروقة " للباحث: أ. سان ميجل ماتيو .

(٣١) Cfr.J.J. Borque Ramon.J. L. Corral Lafuente v F. Martonez Garcia, ٢١ , -٢١ Guia de Daroca, pág. 21.

(٣٢) Sobire las torres mudéjares en las comarcas de Calatayud y Daroca es fundamental confrontar en todas ellas a A. Sanmiguel Mateo, op. cit.

(٣٣) G. Borras Guaalis, Arte mudéjar Aragonés, vol. II. pág. 463.

(٣٤) Ibídem, pág. 367.

(٣٥) Ibídem, pág. 69.

(٣٦) Ibídem, pág. 70.

(٣٧) Ibídem, pág. 92.

(٣٨) Cfr. A. Gargallo Moya. El contexto historico del mudéjar de Teruel, en AA.VV., "El Mudéjar de TerueL Patrimonio de la Humanidad".

(٣٩) L. Torres Balbas, La iglesia de Santa Maria de Mediavilla, catedral de Teruel, págs. 81-97.

A. Novella Mateo, El artesonado de La catedral de Teruel (Santa Santa (٤٠) Maria de Mediavilla) y J. Yarza Luaces. En torno a Las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel, págs. 41 -69.

G. Borris Gualis, La Techumbre de la Catedral de Teruel. Estudio Historico (٤١) y Restauraciàn, pág. 23.

Cfr. G. Bonos Gualis. El Arte mudéjar de Teruel y su Provincia, pág. 36. El (٤٢) profesor Borris ha realizado una importante sintesis de todos los problemas histori-cos y de interpretacion relativos a la techumbre en un reciente trabajo publicado tras la finalizacion de los trabajos de restauracion. cfr. G. Borras Gualis. La Techumbre de la Catedral de Teruel. Estudio Historico y Restauracion.

Cfr. A. Novella Mateo. El artesonado de La catedral de Teruel (Santa Maria (٤٣) de Mediavilla).

E. Rabanaque Martin. El Artesonado de La catedral de Teruel. Reed. en E. (٤٤) Rabanaque el alii, El artesonado de La catedral de Teruel, págs. 7-10.

A. Novella Mateo, El artesonado de La catedral de Teruel (Santa Maria de (٤٥) Mediavilla).

J. Yarza Luaces, En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de (٤٦) Teruel, págs. 41-69.

E. Rabanaque et alii, El Artesonado de la catedral de Teruel, págs. 29-43 y (٤٧) Santa Maria de Mediavilla, Teruel: pintura de La techumbre mudéjar, en AA.VV., "Te-ruel Mudéjar. Patrimonio de la Humanidad", págs. 239-318.

E. Rabanaque de alii, El Artesonado de la catedral Teruel, págs. 21-29. (٤٨)

S. Sebastian. El artesonado de la catedral de Teruel como "Imago Mundi", (٤٩) págs. 149-156.

G. Barbe Coquelin de Lisle, La charpente mudéjar comme support d'une vi- (٥٠) sion de l'universe. la representation du pouvoir royal et de la noblesse dans le pla-fond de la cathédrale de Teruel, págs. 139-148.

Si. M. D . Aguilar Garcia, La pintura de la techumbre de la Catedral de Te- (٥١) ruel, págs. 571-592.

Serafin Moralejo Alvarez, Modelo, copia y originalidad, en el marco de las (٥٢) relaciones artisticas hispano-francesas (siglos XI-XIII), "Actas del V Congreso

Espanol de Historia del Artet", Barcelona, Universidad. 1986, vol. I, págs. 103-104.

G. Borras Gualis, La techumbre de la Catedral de Teruel. Estudio Historico (٥٣) y Restauraciàn, pág. .54.

Cfr. G. Borris Gualis, Arte mudéjar aragonés, pág. 171. (٥٤)

يؤرخ جونثالو بوراس لذلك البرج بنهاية القرن الثالث عشر. ومن هنا نفترض أن البرج قد أُدْمِجَ بالمبنى الرومانى القديم لسان بدرو . والذى حل محله بناء آخر للكنيسة ومقر لإقامةً المدجنين خلال القرن الرابع عشر . وهذا ما سنعرض له لاحقا. وإذا لم يكن ذلك الافتراض صحيحا فيجب تأخير دراسة الأثر المذكور إلى الفصل الخاص بالقرن الرابع عشر : ذلك أن الكنيسة كانت تُشَيَّد عام ١٣١٩م.

(٥٥) أود التعبير عن شكرى للدكتورة بيلار موجويّون لمساعدتها فى الدراسة الميدانية أو على مستوى المرجعى . وخاصة فى تلك الفصول المتعلقة بإقليم إكستريمادورا.

P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, en AA.VV., "El Mudéjar Iberoa- (٥٦) mericano. Del Islam al Nuevo Mundo", pág. 99.

Cfr. P. Mogollon Cano-Cortés, El Mudéjar en Extremadura,págs. 171-173. (٥٧)

Cfr. M. Valdés Fernandez, Arte de los siglos XII a XV v Cultura Mudéjar, (٥٨) págs. 86-90 y 116.

Cfr. I. Companys y N. Montardit, Embigats gotics del palau reial de Santes (٥٩) Creus e I. Companys Farrerons y N. Montardit Bofarull. Un alfarje de coro Mudéjar en Tarragona, págs. 253-260.

Tengo que agradecer a Arturo Zaragoza el haberme dejado consultar el (٦٠) original de su Tesis Doctoral, espero que por poco tiempo inédita., de la que hemos extrando buena parte de las ideas que a continuacion se desarrollan. A. Zaragoza Catal?n. Iglesias dc arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana.

Ibídem, pág. 213. (٦١)

Ibídem, págs. 211-212. (٦٢)

J. Bérchez, y A. Zaragoza, En torno al legado hispanomusulman en el am- (٦٣) bito arquitectonico valenciano, págs. 91-97.

Ibídem, págs. 92-93. (٦٤)

Cfr. L. Torres Balbas, Naves de edificios anteriores al siglo XIII cubiertas (٦٥) con armaduras de madera sobre arcos transversales, págs. 173-183.

A. Zaragoza Catalan, op. cit., pág. 418. (٦٦)

Ibídem, págs. 166-169. Es mas, se conservan estructuras civiles e industri- (٦٧) ales que se pueden documentar en los siglos xIII y xlv como hornos de pan o molinos de aceite que también se levantan con estos sistemas. Véase págs. 74-159.

Sobre la difusion de esta tipologia arquitectanica, cfr. L.Tones Balbas, (٦٨) Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpianos a partir del siglo XIII. págs. 185-215.

R. Burns, El Reino de Valencia en el siglo XIII, págs. 179-218. (٦٩)

A. Zaragoza Catalan, op. cit., pág. 173. (٧٠)

Ibídem, págs. 527-553~ .541-547, 866-870, 1132-1138 y 1168-1175. (٧١)

Cfr. L. Torres Balbas, Naves cubiertas con armadura de madera sobre ar- (٧٢) cos perpiaaos a partir del siglo XIII.

Cfr. j. Fuguet i Sans, Apreciacions sobre l'us de les cobertes ambs arcs di- (٧٣) afragma a l'arquitectura medieval catalana.

Cfr. A. Zaragoza Catalan, op. cit., pág. 247. (٧٤)

Menci?n especial tenemos que hacer de la iglesia de San Anton de Valen- (٧٥) cia que oculta su tcchumbre mudéjar bajo una boveda de medio canon del siglo xvIII. En ella existe una gran programa decorativo con laceria y con la presencia de la her?ldica de los Reyes Catolicos. Cfr. J. Bérchez y A. Zaragoza, En torno al legado hispanomusulman en e1 ambito arquitectonico valenciano, pág. 93.

A. Zaragoza Catalàn, op. cit., pág. 28. (٧٦)

Ibídem, pág. 32. (٧٧)

Cfr. J. M. Palou, Notas sobre la arquitectura religiosa de la colonizacion (٧٨) catalana en Mallorca (siglos XIIIy XIV), págs. 221-263.

Cfr. M. Durliat, L'Art dans le Royaume de Majorque; J. M. Palou y L. Plan- (٧٩) talamor, Techumbres mudéjares en Mallorca, páginas 146-148; y J. M. Palou, Notas sobre la arquitectura religiosa de la colonizacion catalana en Mallorca (siglos XIII y XIV), págs. 221-263.

M. C. Fraga Gonzalez, La arquitectura mudéjar en la Baja Andalucia, pág. 62. (٨٠)

A. Jiménez, Arquitectura Gaditana de Epoca Alfonso, pág. 137. (٨١)

A. Jiménez, Arquitectura Mudéjar y Repoblacion: el modeio omnubense, pág. 240. (٨٢)

M. A. Jordano Barbudo, Arquitectura medieval cristiana en Cordoba, pág. 25. (٨٣)

Ibídem, pág. 26. (٨٤)

Ibídem, pág. 96. (٨٥)

Ibídem, pág. 29. (٨٦)

J. C. Hernandez Niaez y L. Martinez Montiel Arquitectura mudéjar en Anda- (٨٧)
lucia Occidental, pág. 172.

Cfr. M. A.Jordano Barbudo, op. cit., pág. 48. (٨٨)

Ibídem, págs. 60-64. (٨٩)

Cfr. D. Angulo iniguez, Arquitectura mudéjar Sevillana de los Siglos XIII, (٩٠)
XIVy XV. pág. 32.

R. Comez Ramos, La iglesia de Santa Marina de Sevilla, pagina.22. (٩١)

Ibídem, pág. 59. (٩٢)

A. Jiménez, Arquitectura Gaditana de Epoca Alfonnso, pág. 147. (٩٣)

Ibídem, págs. 147-148. (٩٤)

A. Morales, Arte Mudéjar en Andalucia, pág. 123. (٩٥)

Cfr. A. Morales, Los inicios de la arquitectura mudéjar en Sevilla, pág. 104. (٩٦)

Cfr. M. T. Pérez Higuera. Arquitectura mudéjar en Castilla y Leon, pág. 83. (٩٧)

Ibídem, pág. 84. (٩٨)

Ibídem. (٩٩)

Cfr. F. Gutiérrez Banos, Las empresas artististicas de Sancho IV el Bravo, (١٠٠)
pág. 45.

Cfr. J. J. Martin Gonzalez, Monumentos civilcs de la ciudad de Valladolid, (١٠١)
págs. 13-14.

F. Gutiérrez Banos, op. cit., pág. 49. (١٠٢)

Ibídem, pág. 54. (١٠٣)

M. T. Pérez Higuera, El mudéjar, una opcion artistica en la Corte de Cas- (١٠٤)
tilla y Leon, pág. 176.

(١٠٥) ولهذا فقد امتدت لنا يد أنطونيو ألماجرو بالعون . سواء من خلال الحوار أو من خلال أبحاثه التى لم تنشر حتى الآن . والقائمة على الخططات التى أقرتها "هيئة القصور الملكية" وكلفت بها "مدرسة الدراسات العربية فى غرناطة". وبذلك تتهيأ الفرصة لإجراء تحليل آثارى معمارى نعرفه من خلال الرّد على الكثير من التساؤلات. أشكره شكراً جزيلا.

(١٠٦) Para este analisis seguimos el estudio de A. Almagro. El Patio del Cruce-ro de los Reales Alcazares de Sevilla; que analiza las fuentes historiograficas hasta el momento y propone la vision cientifica que le permite la fotogrametria y el analisis do materiales.

(١٠٧) Conservado en el Archivo General de Simancas, esta reproducido por A. Martin Fidalgo, El Alcazar de Sevilla, bajo los Austrias, pág. 356.

(١٠٨) A. Almagro, El Patio del Crucero de los Reales Alcazares de Sevilla, pág. 344.

(١٠٩) Ibídem.

(١١٠) R. Cómez Rarnos, Arquitectura Alfonsí, pág. 139.

(١١١) Cfr. AA.VV. Arquitectura de al-andalus. Documentos para el siglo XXI, págs. 218-219.

(١١٢) En La misma linea de valoración del carácter mudéjar frente al gótico mantenido por algunos autores, estaría Alfredo Morales, cfr. A. Morales, Los inicios de la Arquitectura mudéjar en Sevilla, pág. 96.

(١١٣) R. Caro, Antigüedades y Principado de la Iluslrísima Ciudad de Sevilla y Chorographia de su Convento Iurídico, o Antigua Chancilleria, pág. 56.

الفصل الثالث

القرن الرابع عشر

٣-١ : استمرارية النماذج فى قشتالة وليون :

استمرت الهياكل البنيوية التى شهدناها خلال القرن الماضى (الثالث عشر) على ما هى عليه سواء فيما يتعلق بالمسطحات أو العناصر الزخرفية فى هذا القرن (الرابع عشر) ، ورغم ذلك فقد بدأ مشوار تبسيط المخططات التى أخذت تتباعد عن النظام البازليكى لتسود الكنائس ذات البلاطة الواحدة.

ولقد تحدثنا عن المركز الحضرى لأولميدو **Olmedo** كواحد من المراكز الهامة خلال القرن الماضى حيث شهدنا فيه بناء كنيسة سان أندرس. كما بينا كل من كنيسة ترينداد **Trinidad** وكنيسة سان ميجل فى الفترة الانتقالية إلى القرن الرابع عشر وبدايته.

ونظرا للاستقرار السياسى والعسكرى فى المنطقة فإن السور فقد وظيفته الدفاعية ، وقد ساعد ذلك على التصاق مبنى الكنيسة به (**San Miguel**) . أما المخطط فهو عبارة عن ثلاث بلاطات منفصلة عن بعضها بواسطة عقود مدببة مزدوجة تقوم على أكتاف. أما الصدر فقد انكمش إلى مذبح واحد يبلغ محيطه عرض الكنيسة ، وبذلك نجد فراغات تساعد على دعم مقصورة الكهنة ، كما أن البلاطات الجانبية الأقل اتساعا بشكل ملحوظ - بالمقارنة بالبلاطة الوسطى - تساعد على التفكير فى الحلول المطروحة خلال القرن السادس عشر. وتحول المذبح هنا إلى مقصورة للكهنة ، كما أن شكله الخارجى هو عبارة عن أحزمة من العقود المزدوجة فى المناطق السفلى والتربيعات الموجودة فى المناطق العليا، كما لا ننسى وجود الأفاريز المسننة. ويتكرر

النظام فى التربيعات التى تغطى مساحة أوسع لمقصورة الكهنة المستقلة عن البلاطات الثلاث للكنيسة.

وتشير ماريا تيريسا بيريث إيجيرا إلى " أن الكثير من المبانى يلاحظ فيها محاولة إبراز القيم اللونية ، وذلك من خلال استخدام طبقة سميكة من الملاط تتجاوز المناطق الفاصلة بين مداميك الآجر ، وبذلك نجد أنفسنا أمام طريقة بناء تختلف كثيرا عن الطريقة التى يستخدمها الطليطليون ؛ ذلك أن هذه الطبقة تظهر فى هذه الأخيرة بمثابة خط غائر بين المداميك. ويمكن أن تجرى عملية إضافة بعد انتهاء الأعمال وهذا ما نراه فى بعض النماذج فى بلدة كويّار Cuéllar ، أو إضافة خط من الجص فى باطن العقد مثلما هو الحال فى ذلك الجزء من المذبح الذى تم اكتشافه مؤخرا فى كنيسة سان ميجل دى أولميدو S. M. de Olmedo ، وفى شيقوبية تم استخدام الجرافيت esgrafiado مثل: باراَثيس Párraces ، وأجيلا فويرتى Aguilafuerte ... وهذه كلها حلول تتسم بأنها زهيدة التكاليف ولهذا فهى مناسبة للمناطق الخارجية بالمقارنة بطبقة الجص الأندلسية ، والتى احتفظ بها الفن المدجن فى المناطق الداخلية " [1] .

وقد أدى تحويل كنيسة ترينداد دى أولميدو إلى سينما إلى إدخال تعديلات جوهرية على الفراغات الداخلية. ومع هذا فإن مابقى يشير إلى أنها كانت عبارة عن بلاطة واحدة ، وتم تحويل المذبح إلى مقصورة للمهنة بالإضافة إلى بعض الموضوعات الزخرفية التى تشبه ما هو موجود فى كنيسة سان ميجل.

أما فى إيسكار Iscar فرغم التعديلات التى جرت على كنيسة سانتا ماريا خلال القرنين السادس عشر والثامن عشر فإنها تساعد على أن نرى فى مذبحها أصداء كنيسة سان بدرو دى ألكاثارين Alcazarén ، حيث نرى أحزمة غير منتظمة من العقود ، ومع ذلك فهنا نجد المزيد من العناصر الزخرفية مثلما نشهده فى الأفاريز المسننة الخاصة بكل واحد من العقود.

وفى موخاروس Mojaros فإننا نعثر على مبنيين أدخلت عليهما تعديلات جوهرية خلال القرن السادس عشر، وهما مبنيان يرجعان - حسب تقدير أولى - إلى بدايات القرن الرابع عشر. وكنيسة سان خوان توجد بها بلاطة واحدة ولها مذبح كبير ، حيث

إن ارتفاع المنحنى فى البائكة السفلى يقربها من النماذج الموجودة فى محيط بلدة تورو Toro (سامورة). أما الواجهة فهى عبارة عن عقود منفوخة وإفريز مسنن. أما كنيسة سانتا ماريا فإن المذبح الخاص بها هو الوحيد الذى ينسبها إلى التصميم الخاص بالقرن الرابع عشر ، حيث يوجد به طابقان من البوائك المزدوجة بالإضافة إلى طابق آخر محاط بأُطُر مزدوجة أيضا. غير أن هذه المساحات ليست على نسق خطى واحد ، وهى بذلك تسير على النمط الذى عليه كنيسة سان بدرو ألكاثارين.

ويعتبر مذبح كنيسة سان بابلو فى بنيافيل Penafiel فريدا من نوعه فى تلك المنطقة الجغرافية ، كما أنه موثق توثيقا جيدا ويضرب بجذوره فى الفن الطليطلى من حيث الأشكال. ولقد أسسه الأمير خوان مانويل J. Manuel عام ١٣٢٠م وبدأت الأعمال عام ١٣٢٤م [٢] . وأقيمت المداميك المدجنة على طابق أول من الكتل الحجرية حيث يلاحظ الشكل المتعدد الأضلاع فى منطقة الصدر ، وكذا الدعائم التى يمكن أن تنبئ عن سقف مقبى قوطى. ومداميك الآجر مكونة من أفاريز مسننة ، وعقود حدوية مستديرة ، وعقود منفوخة Túmidos ، وعقود مفصصة ، وفتحات ذات أعمدة فى الوسط، تسهم فى تخفيف الثقل سواء كان آتيا من الجدران أم من الدعائم Contrafuertes . ويسيطر الجانب الزخرفى على الجانب المعمارى ؛ حيث تلاحظ ماريا بيريث إيجيرا أن الدعائم لها تبرير يتمثل فى المخطط متعدد الأضلاع الذى عليه الصدر[٣].

وسوف تتولى أسرة إنريكيث Enriquez ، وهم سادة بلدة أجيلار دى كامبوس A. de Campos رعاية كنيستى سان أندرس وسانتا ماريا خلال الأعوام الأخيرة للقرن الرابع عشر[٤]. وإذا ما كانت منطقة الصدر المثمنة الخاصة بهذه الكنيسة هى التى تنسب لعمارة القرن الرابع عشر ، فإن كنيسة سان أندرى ظلت محافظة على المخطط الخاص بالفراغات (حيث هناك ثلاث بلاطات تقوم على عقود مدببة ولها صدر قوطى متعدد الأضلاع) وعلى الواجهات. وقد استخدمت هذه الأخيرة (الواجهات) الآجر فى إقامة نماذج من العقود المنفوخة ذات الطنف ، بحيث تبرز عدة قوالب من الآجر وكأنها سنجات فى عملية تبادلية ، كما هو الحال فى الفن الإسلامى فى قرطبة. أما السنجة الوسطى فيوجد بها نفس النمط الزخرفى ، وكذلك الإطارات ببطنية العقد (المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد) .

٣ – ٢ : العمارة فى طليطلة :

تقول كلارا دلجادو C. Delgado بأن بناء القصور أصبح أحد سمات العصر الوسيط المتأخر فى إسبانيا ، حيث اتسم مجتمعها بأنه قَبِل القيم الجمالية ، والعادات ، والاستخدامات الإسلامية للقصور، وفى هذا المقام نجد نموذج القصر المدجن أخذت ملامحه تستقر خلال تلك الفترة ، وبالتالى كان هناك شعور عام عميق بين الملوك والنبلاء بالرضا عن هذا النموذج الذى لم تطرأ عليه إلا تعديلات بسيطة خلال ما تبقى من العصور الوسطى "[٥] . غير أن الوضع فى الوقت الحاضر مختلف كثيرا لقلة المبانى التى لازالت قائمة وأن أغلبها أصبح لا يحتفظ إلا بالقليل الباقى.

وفيما يتعلق بالقصر المسمى " ورشة المسلم Taller del moro نعرف أنه كان جزءا من قصر شُيِّد خلال الربع الثانى للقرن الرابع عشر ، على يد لوبى جونثاليث بالوميك L. G. Palomeque سيِّد بيابيردى Villaverde وزوج السيدة/ ماريا تيِّث دى منسيس M. T. de Meneses ، ثم تحول القصر فى نهاية القرن الخامس عشر إلى دير أطلق عليه دير القديسة إيوفيميا Eufemia ، حيث جرت به أعمال أدت إلى انكماش الحجرات الموروثة من العصور الوسطى ولم يتبق إلا الصالون الذى لازال حتى اليوم ، وبعد أن استخدم القصر لأغراض عدة بعد أن تجاوز مرحلة تكريسه للدير . تم ترميمه وتحويله إلى " متحف الفن المدجن الطليطلى عام ١٩٦٣م [٦] ..Museo de M. T .

ويتكون الأثر من صالة كبيرة مستطيلة الشكل لها حجرتان على كلا المضلعين الصغيرين، أما سقف الصالة الرئيسية فهو عبارة عن سقف من الكتل الخشبية المعمرية ، أما الفراغات الجانبية فسقفها عبارة عن أسقف مقبية مثمنة بالإضافة إلى تشبيكة ذات ثمانية أطراف ، وفى المصد almizate هناك مجموعة مقربصات. وفيما يتعلق بباقى العناصر الزخرفية نبرز الأفاريز الجصية القائمة فى الجزء العلوى للحوائط ؛ (ذلك أن الباقى كان مغطى بالوزرات السيراميكية) وكذلك عقود الربط بين المناطق المختلفة. ويوجد فى الإفريز تشبيكة من أربعة وعشرين طرفا (فى الصالة

الرئيسية) ومن اثنى عشر طرفا (فى الفراغات الجانبية) ، كما تدخل التشبيكة فى تناوب مع الشعارات التى ساعدتنا على التعرف على أصحابه.

وبالنسبة للحلية المعمارية المقعرة nacela الموجودة فى نقطة الربط بهيكل السقف فى الصالة الرئيسية (وذات المواصفات القوطية) نجد فاتحة أنجيل يوحنا S. Juan بحروف لاتينية.

غير أن الزخارف النباتية هى العنصر المسيطر فى الواجهات الداخلية، وهى عناصر تمتد عبر مسطح شبه منحرف حتى الإفريز، كما نجد فى باطن العقد موضوعات مثل تلك التى نجدها فى صالون السيد دييجو D. Diego . الأمر الذى حدا ببعض المؤرخين إلى التفكير فى مصدر واحد هو ورشة من ورش الجص. ولا نعدم فى هذه العقود نقوش الكتابة العربية التى تظهر على شكل طنف.

ومن الناحية البنيوية نجد أن الواجهة التى تتصل بالحديقة أكثر أهمية ، حيث يحدد ملامحها عقد مشرشر angrelado تفتح فوقه خمسة فراغات صغيرة بها تشبيكات نوافذ بالإضافة إلى فتحتين أخريين مستطيلتين فى الجوانب، وقد تحولتا اليوم إلى نوافذ مقسمة إلى ثلاثة أجزاء ، وهذا يذكرنا بالنماذج التى كانت فى مدينة الزهراء (البلاطات الجانبية فى الصالون الكبير Salon Rico) .

والاحتمال كبير فى أن ما بقى من القصر ليس إلا دهليزًا مسبوقا ببائكة وأمامه دهليز آخر له نفس المواصفات وبينهما حديقة. ويمكننا أن نلمح هذا التصميم للقصور فى مبانٍ طليطلية أخرى، كما أنه انتشر فى إطار العمارة المدنية الناصرية .

ومن الأمثلة التى اختفت – لسوء الحظ – من الوجود نجد قصر آل إيجارس-Hi gares(السيد فرناندو ألباريث دى توليدو، والسيدة تيريسا دى أيالا) وهو القصر الذى ســـــمى خطأ قصر الملك بدرو El Rey don Pedro [٧] ، وما نعرفه عن هذا القصر هو أنه كان مشيدا حول صحن وفيه دهاليز يقوم سقفها على أكتاف مثمنة. وكانت له زخارف عبارة عن نقوش كتابية عربية وعقد دخول إلى إحدى الحجرات، نُقِلَ إلى

مصلى سان خيرونيمو S. Jeronimo بدير كونثبثيون فرانثيسكا C. Francisca ، حيث توجد به توريقات وأشكال لطيور فى منطقة البنيقات.

وبالنسبة للمبنى المسمى " صالون ميسا Salon de Mesa فما نعرفه عنه هو أنه شيد خلال الفترة ١٣٦٠-١٣٨٠م (٨) ، ومع هذا لا نعرف من قام على أمر بنائه، وبعد ذلك بفترة تم اكتشاف أسماء مالكى العقار وكان من أبرزهم آل باردو Pardo فى طلبيرة ومدينة سالم Medinacali . وقد قام هؤلاء الملاك بإحداث تعديلات على المكان خلال القرن السادس عشر ، ولم يتعرضوا للصالة الرئيسية التى ترجع إلى العصور الوسطى. ويتكون القصر من مساحة مستطيلة وله فتحة فى الضلع الأكبر ، كما أن سقفه عبارة عن هيكل خشبى له سبعة جوانب من نوع ataujerado (المغطى) وبه تشبيكة من اثنى عشر طرفا.

وقد قام السيد/ دييجو جارثيا دى طليطلة، سيد بلدة ميخورادا Mejorada ببناء قصر خلال الربع الثانى للقرن الرابع عشر، وهو عبارة عن مبنى فى وسطه صحن ولم يتبق عنه إلا بعض الأوصاف غير المحددة (٩) . ومع هذا فلازال قائما الصالون المسمى "صالون السيد دييجو D. Diego إذ كان جزءا من القصر الذى يتضمن مفاهيم معمارية جديدة. نجد فيه القبة والصالون المكعب الذى يسبقه صحن – حديقة بها بركة فى الوسط ، ويتسم هذا النموذج بأهمية كبرى حيث يرتبط بمنشآت ناصرية (الحجرة الملكية للقديس دومنجو Cuarte Real) أقدم منه تاريخيا بعض الشىء . كما أن عقد المدخل ذا الفراغات فى الجزء العلوى منه يرتبط بالأنماط المنزلية الناصرية. أما السقف فهو عبارة عن هيكل خشبى مثمن ذى كتل خشبية معمرية ومكشوف apeinazado ، وبه تشبيكة من ثمانية أطراف فى المنابت والمناطق الوسطى فى الجوانب السفلى faldon ، وكذلك فى المصد الذى يوجد فى وسطه مجموعة من المقربصات. أما الألوان والشعارات الخاصة بأهل المكان – والتى اختفت إليوم – فقد كانت تتويجا للعناصر الزخرفية بالإضافة إلى الزخارف الجصية ذات الموضوعات النباتية فى باطن عقد المدخل وفى المدخل المؤدى إلى الحجرة الملحقة.

وهناك مجموعة من المبانى الدينية والمبانى الخاصة بعلية القوم التى أصبحت تشكل إليوم ما يسمى بدير سانتا إيزابيل دى لوس رييس S. I. De los Reyes الذى أسس فى نهاية القرن الخامس عشر (١٠). لكن نقطة البداية لمنشآت الدير المذكور تمثلت فى كل من قصر آل سواريث Suarez دى طليطلة وآل أيالا Ayala ، وقد أطلق عليهما " منازل القديس أنطولين C. de S. Antolin كاشارة إلى الكنيسة التى ينتسبان إليها والمنشأة فى نهاية القرن الثانى عشر ، [وهما يسيران فى مخططيهما على ما كان سائدا فى العمارة المدنية خلال القرن الرابع عشر]. كما أن هذه الكنيسة التى ربما كانت عبارة عن مخطط به ثلاثة مذابح قد ألحقت بالدير عام ١٤٨٨م. ولازال باقيا من المبنى الخاص بالكنيسة ، والذى يرجع إلى القرن الثانى عشر مذبح به مستويان من بوائك العقود الصماء ، وهى عقود حدوية مدببة ومزدوجة من خلال عقود مفصصة فى المستوى العلوى.

ويمكن أن نبرز قصر دييجو جومث Diego Gomez الذى أسس عام ١٣٦١م ، والذى أصبح جزءا من دير ، وبالتحديد مقر الإقامة المسمى Claustro de los naranjos ، وقد جرت عليه يد الإصلاح وخاصة فى الأعمدة والأكتاف خلال القرن السابع عشر . ولقد كان القصر مشيدا فى البداية حول صحن مستطيل له صالتان كل فى مواجهة الأخرى ، وتلك التى توجد فى الغرب مستطيلة وبها حجرتان فى الأطراف ولها فتحة عبارة عن عقد به زخارف جصية، كما استخدمت نفس المادة فى تشييد هيكل له تشبيكة كتقليد للهياكل الخشبية . ولم يتبق من الصالة المواجهة إلا عقد يطلق عليه عقد العصافير Los Pájares نظرا لوجود هذه الطيور كعنصر زخرفى مختلط بغيره من التوريقات. تم تحويل هذه الصالة بعد ذلك إلى مكان للكورس.

أما القصر الثانى الذى يشكل جزءا من الدير فهو قصر السيد بدرو سواريث دى طليطلة P. Suarez، وقد شيد القصر خلال الفترة من ١٣٧٤م حتى ١٣٨٥م. وأقيم حول الصحن مستطيل بعض الشىء ، ولم يتبق منه إلا عقدان مشرشران بهما زخارف جصية فى باطن العقد والبنيقات (١١) . وهناك قصران آخران: هما قصر السيدة إينس دى أيالا Inés والقصر الذى يوجد فيه الآن مقر الإقامة المسمى Los laureles ، وهى منشآت ترجع إلى القرن الخامس عشر.

أما بالنسبة للمنشآت الدينية فإننا نجد أن السيد جونثاليث رويث دى طليطلة G. Ruiz سيد بلدة أورجاث Orgaz يقوم خلال القرن الرابع عشر بتمويل بناء كنيسة القديس تومية S. Tomé والتى حلت محل مبنى سابق أنشئ منذ عام ١١٤٢م، وقد تعرض هذا المبنى لتعديلات ضخمة خلال القرن السابع عشر ، وبالتالى فلا نعرف عنه اليوم إلا أنه كان مبنى مشيدا من ثلاث بلاطات. ورغم ذلك فلازال البرج قائما وهو يعتبر أحد الأمثلة الهامة من حيث إنه مرحلة من مراحل تطور الأبراج الطليطلية ابتداءً من المئذنة التى تتسم بالبساطة من حيث التصميم الداخلى الذى هو عبارة عن ذكر فحل المئذنة أو [البرج] فى الوسط. إلا أن الزخرفة الخارجية التى كانت مقتصرة على الفتحات الموجودة فى البرج فى منطقة الأجراس، وكذلك على منطقة سابقة عليها بها عقود صماء، اكتملت من خلال منطقة سفلى لها فتحتان فى كل جانب وعليهما عقود حدوية فوقها عقود مفصصة. كما أن منطقة العقود الصماء قد احتفظت بالأبدان المصنوعة من السيراميك المزجج ، وبالتالى نجد توظيفا للألوان بشكل غير معهود" (١٢) .

وتعتبر كنيسة سانتياجو دى وادى الحجارة Santiago de Guadalajara أهم مبنى خارج طليطلة ، وهى الأثر الوحيد المتبقى من دير سانتا كلارا . وربما يرجع تاريخ إنشائها إلى الفترة بين عام ١٣٠٥م وعام ١٣٢٠م تحت إشراف السيدة/ ماريا فرنانديث كورونيل، التى تم دفنها فى الكورس (١٣٠٩م). وفى عام ١٣٣٩ حصل السيد/ ألفونسو فرنانديث كورونيل A. F. Coronel على المصلى الكبير، وهو سيد بلدة أجيلار Aguilar ليكون مدفنا للأسرة (١٣) . وتتكون الكنيسة من ثلاث بلاطات تقوم على أكتاف حجرية مثمنة الشكل وعقود مدببة مزدوجة ، ومحاطة بطنف فوقها سلسلة من الفتحات. أما المصلى الكبير فهو مسقوف بقبة مضلعة شيدت بالآجر، أما البلاطات فالوسطى لها هيكل خشبى " المسند والرباط " بينما الجانبية ذات سقف معلق.

٣-٣ تجديدات فى الفراغات وعناصر باقية فى أرغن Aragón : -

لقد بلغ الفن المدجن أقصى ازدهار له خلال القرن الرابع عشر ، وإذا ما كان لنا أن ندرس العمل الدؤب فى إنشاء الكنائس الصغيرة والمنازل التى زالت من الوجود أو حدث بها تعديل ، فإننا نجد أن هذا القرن يَذْكر لنا أعمالا كبرى أشرف عليها تاجه ،

والكنيسة وجماعة سبيولكرو La O . del Sepulcro . وهذه الهيئات الثلاث (الملك ، وكبار رجال الدين ، والجماعة الحربية) يمكن أن تقدم لنا ثلاثة أسماء هامة عاشت خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر وهى : الملك بدرو الرابع ، وأسقف سرقسطة السيد / لوبى فرنانديث دى لونا L . F. de Luna ، وحاكم نوبيإليس وتوبيد Nuevales y Tobed ، والسيد مارتين دى ألبارتير Martin de Alpartir من الجماعة الحربية [١٤] .

ويجب أن نضم إلى القائمة السابقة شخص البابا بندكتو الثالث عشر Benedict، والسيد الأرغنى/ بدرو مارتنث دى لونا P. M. de Luna الرجل الذى قام بتمويل بناء العديد من المبانى فى مناطق مختلفة بإقليم أرجن ، والتى نبرز منها كنيسة لاسيو دى سرقسطة La Seo ، ودير سان بدرو مارتير دى قلعة أيوب S. Pedro Martir ، وهذا الأخير تم هدمه لسوء الحظ عام ١٨٥٦م [١٥] .

وخلال القرن الرابع عشر نجد استمرار وشيوع السمات الإنشائية فى الأعمال الكبرى والهامة ـ ولو أنها ضئيلة العدد ـ التى أقيمت خلال القرن الماضى ، حيث شاعت مخططات المئذنة البرج ، وزاد الثراء الزخرفى فيها ابتداءً من أبراج كنيسة سان بابلو دى سرقسطة وكاتدرائية ترويل تروال Teruel .

وبالنسبة للمسطح المكون من بلاطة واحدة لها مقصورة كهنة متعددة الأضلاع , والذى قمنا بتحليله فى كنيسة سان بابلو دى سرقسطة فقد كان له استمرارية خلال القرن الرابع عشر فى منشآت توجد فى العواصم ، وهذا ما نجده فى كنيسة سان ميجل دى لوس ناباروس S. M. de los Navarros وسانتا ماريا ماجدالينا . أما خارج العاصمة فنجد مثلا كنيسة سان بدرو دى ألاجون S. P. de Alagón .

ومن المؤسف أن هاتين الكنيستين الأخيرتين قد تعرضتا لإصلاحات هامة خلال القرن السابع عشر وخاصة فى الأجزاء الداخلية ، ووصل الأمر فى الحالة الأولى إلى إضافة بلاطة أخرى ، أما فى الثانية فقد تم تعديل اتجاه الكنيسة حيث فُتح باب جديد فى مقصورة الكهنة القديمة . ومع هذا يمكننا أن ننظر إليهما من حيث المسطحات على أنهما من الكنائس ذات البلاطة الواحدة وذات المصليات القائمة بين الدعائم ومقصورة الكهنة متعددة الأضلاع Poligonal .

ولقد حلت كنيسة لاماجدالينا محل دار للعبادة قديمة ، وصغيرة ، وذات تصميم رومانى . ويفترض أن الكنيسة قد شيدت خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر ؛ حيث شيدت بها مقصورة كهنة ذات سبعة أضلاع وبدون دعائم . وهذا يساعد على استمرارية العناصر الزخرفية الموجودة فى كل جانب والمكونة من نوافذ كبيرة عليها عقود منفوخة abocinadas وعقود مدببة ، ومساحتين زخرفيتين محاطتين بأفاريز مسننة . أما المساحة السفلى فهى عبارة عن عقود متعددة الخطوط ومتقاطعة ، بينما المساحة العليا تتضمن عدة أطراف متشابكة مشكلة معينات . أما الواجهة فهى تضم عناصر الفن الباروكى فى الوسط ، وقد كانت فى الأصل صدر الكنيسة وبالتالى تغير اتجاه المبنى .

أما بالنسبة للبرج فهو يسير على النمط الموحدى فى الداخل . أما الخارج فنجده ينقسم إلى ثلاثة مستويات (طوابق) منفصلة عن بعضها بواسطة حدائر impostas والطابق الأول : يخلو من زخرفة اللهم إلا شريطًا من العقود متعددة الخطوط فى الجزء العلوى منه . أما الطابق الثانى : فيوجد به شريطان زخرفيان يتكون أولهما من صلبان لها أذرع كثيرة ، أما ثانيهما ففيه عقود متعددة الخطوط حيث تمتد بينها عقود منفوخة abocinadas ، ولقد كان الطابق الثالث متهدما ثم أعيد بناؤه سيرا على ما هو معهود فى الأبراج الكائنة بمدينة ترويل [١٦] .

وربما جاءت كنيسة سان ميجل دى لوس ناباروس متأخرة بعض الشىء فى تاريخ إنشائها ، ذلك أن برجها أنشئ عام ١٣٩٦م على يد المعلم / استبان Esteban وباسكوال فرّيث P. Férriz . وينقسم البرج إلى ثلاثة طوابق ، أولها : غير مزخرف ، أما الثانى : ففيه عقود متعددة الخطوط وصلبان متعددة الأطراف مشكلة معينات . وقد أدخلت تعديلات على الطابق الثالث أثناء عمليات الترميم التى جرت خلال القرن العشرين لكنه يحتفظ بالفتحات ذات العمود فى الوسط وذات العقود المدببة ، والتى فوقها عقود من نفس الصنف بالإضافة إلى شريط من التشبيكات فى الإطار المحيط . ويتكون المذبح من خمسة أضلاع ، كما توجد صلبان أطرافها زهرية فى الجزء السفلى ، حيث تحيط بفتحات لها عقود مدببة تحتها نافذة ذات عمود فى الوسط وتشبيكة نوافذ فى الجزء السفلى ، بالإضافة إلى مزغل صغير oculo فى الجزء العلوى يحيط به شكل

هندسى (سوف نرى هذا النوع من الفتحات فوق المصليات الجانبية) . أما الطابق العلوى فتوجد به عقود متدرجة escalonados تقوم على أكتاف ، ومن خلالها يبدو نظام من الأشكال الهندسية " شبه المزخرف " ذات الصلبان المتعددة الأطراف . وهذه العناصر جميعها محصورة بين أفاريز مسننة من الآجر (١٧).

وبالنسبة للقرى الصغيرة يجدر أن نشير إلى كنيسة سان بدرو دى ألاجون التى يرجع تاريخ إنشائها إلى الثلث الأول للقرن الرابع عشر . ورغم ما جرى عليها من تعديلات فإنها لازالت تحتفظ بمخططها الأصلى ، وهو البلاطة الواحدة ذات المقصورة متعددة الأضلاع وبدون دعامات . وفى الكنيسة نفس الموضوعات الزخرفية المعروفة مثل التعرّجات ، والصلبان ، والآجر المسنن . أما البرج فهو مثمن الشكل ويسير على النظام الموروث عن الموحدين ، حيث نجد فيه ثلاثة مستويات أولها بدون زخرفة أما الآخران فعلى العكس . ويوجد فى المستوى الثانى ثلاثة أشرطة يفصلها عن بعضها مدماك مسنن ، وبها عقود متعددة الخطوط متقاطعة ومعينات مشكلة اعتمادا على صلبان ذات أطراف متعددة . أما المستوى الخاص بالأجراس فهناك فتحات منفوخة وتعرجات (١٨) .

وهناك نموذج لمخطط يقوم على البلاطة الواحدة ذات المصليات الجانبية ومقصورة الكهنة متعددة الأضلاع ، وهو ما نجده فى كنيسة سانتياجو المايور S. el Mayor فى مونتالبان Montalban وفى كنيسة سان بدرو فى ترويل . ويوجد فى كلتا الكنيستين مصليات بين الدعائم فى منطقة الصدر . وهذا يساعد على وجود منصة فوق المصلى تفتح على الخارج ، وبذلك تعتبر الخطوة الأولى السابقة على نمط الكنيسة الحصن والذى سوف نتحدث عنه فيما بعد . ولا نستغرب هذه السمة العسكرية فى مونتالبان ذلك أن هذه البلدة كانت مقر جماعة سانتياجو الحربية (١٩) . كما تتضمن هذه الكنيسة العديد من العناصر الزخرفية الثرية ، وهى عبارة عن مستطيلات مزدوجة ومترابطة فى جدران المذبح ، بالإضافة إلى صلبان من الآجر فى الدعائم المثمنة الموجودة فى الصدر ، وكذلك مناطق يحيط بها شريط من السيراميك (الأبيض والأخضر) فى الجانب العلوى للجدار الذى به أشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف ، وأسطوانات من السيراميك ، وأطباق توجد وسط معينات من الآجر فى الدعائم الخاصة بالبلاطة .

أما فيما يتعلق بكنيسة سان بدرو دى ترويل فقد أخذت تُشَيَّد عام ١٣١٩م وانتهت الأعمال فيها عام ١٣٩٢م [٢٠] . وهى عبارة عن بلاطة واحدة ومصليات بين الدعائم ، وأبرز أجزائها هو الصدر المكون من سبعة أضلاع وبه رصيف خارجى شبيه بما هو فى مونتالبان . وهنا تتركز العناصر الزخرفية المصممة من إفريز من الآجر المسنن فى القاعدة ثم شريط زخارف المعينات Sebk التى تقوم على عقود متعددة الخطوط وكذلك مدماك آخر مسنن . أما الجزء العلوى فنجد به فتحة ذات عمود فى الوسط فى كل جانب وعليها مزغل وفوق كل ذلك عقد مدبب ، كما يوجد فى الجزء العلوى شريط من الزليج المكون من أشكال نجمية ذات ثمانية أطراف خضراء اللون ، أما البطانة فهى بيضاء ويحيط بهذه العناصر شريط صغير من السيراميك يحمل نفس الألوان . كما يوجد إفريز مسنن ، وكذا الرفرف فى نهاية الجدار (أعلاه) .

وتوجد فى أعلى المبنى أبراج صغيرة مثمنة تقوم على دعائم ، ولها فتحات وزخارف من السيراميك وكأنها أبراج كبيرة ، حيث تتكرر العناصر الزخرفية وخاصة الأشكال النجمية التى أشرنا إليها فى الجزء السفلى [٢١] .

وعندما نعود إلى المخطط نجد أن البلاطة الوحيدة تتضمن مصليات بين الدعائم وناتجة عنها ، وهنا نلاحظ ـ خلال القرن الرابع عشر ـ ظهور نمط جديد يطلق عليه " الكنيسة ـ الحصن " . ويتولى جونثالو بورّاس وضع تعريف له ويصفه على النحو التالى : " يتكون مخطط هذا النوع من الكنائس من بلاطة واحدة تنتهى بصدر داخلى testero مستقيم الخطوط. وهذا المخطط المستطيل هو عبارة عن فراغ داخلى متكامل ، ويتسم بالاتساع ولا توجد به عوائق تحول دون الرؤية الكاملة ، ويكاد يكون مثل الصالون كما أنه مدنى الملامح . أما السقف فهو عبارة عن قباب متقاطعة تتسم بالبساطة كما أن أضلاعها تأخذ شكلا مائلا ، وتفصل هذه التربيعات بواسطة أخرى أصغر منها مسقوفة بقباب نصف أسطوانية Cañon مدببة حيث نجد لها مكافئا فى الخارج عبارة عن أبراج تقوم بدور الدعائم بين المصليات . أما الصدر ذو الخطوط المستقيمة فهو يتكون من ثلاثة مذابح مسقوفة بواسطة قباب مضلعة ومتصلة ببعضها . وهذه المذابح الثلاثة يعتبر أوسطها أكبرها وأعلاها بعض الشيء تفتح على البلاطة بواسطة عقود مدببة . وكما هى العادة فى الكنائس المدجنة ذات البلاطة الواحدة فإن هناك مصليات

جانبية وهى فى هذه الحالة قائمة بين" الأبراج - الدعائم " ومسقوفة بقباب نصف أسطوانية Cañon ، ومدببة فى وضع متعامد على البلاطة . وعلى هذا ففوق المصليات الجانبية والمصليات الموجودة منطقة الصدر هناك منصة مستديرة يتم الصعود إليها من داخل الكنيسة بواسطة " الأبراج الدعائم " . وهذا الرصيف أو المنصة يساعد على إدخال الضوء من خلال نوافذ بها تشبيكات أما من الخارج فالفتحة عبارة عن مجموعة من العقود المدببة "(٢٢) .

وقد كان لهذه الكنائس طابعا دفاعيا إذ كانت تشكل جزءا من الرقعة العمرانية أو مرتبطة بمنشآت أخرى ذات طابع حربى ، وهذا هو ما نراه - على سبيل المثال - فى كنيسة Nuestra Señora de la Pena فى قلعة أيوب (٢٣) . ونظرا لموقع هذه الكنائس داخل الأراضى التى تسيطر عليها الجماعات الحربية أو فى مناطق الحدود القشتالية (لا يمكن أن ننسى فى هذا المقام الحرب المدمرة التى وقعت بين الملك القشتالى بدرو الأول والملك الأرغنى بدرو الرابع ، والتى دارت رحاها خلال الفترة بين عام ١٣٥٦م وعام ١٣٦٩م) فإن تصميمها له ما يبرره . ومع ذلك فإنه عندما بنى النموذج المذكور للضرورات المشار إليها أخذ يحظى بانتشار وسمعة جيدة فى مناطق جغرافية مجاورة ، وفى أزمنة لم تتهدد الحروب المناطق المنشأة بها .

وربما كانت كنيسة سان خيل أباد S. Gil Abad أول كنيسة تبنى من هذا الطراز فى سرقسطة . ومن المؤسف أنه قد دخلت عليها تعديلات كبيرة خلال القرن الثامن عشر . ونعرف عنها أنه قد انتهى بناؤها عام ١٣٥٨م ، ومن بين أبرز مكوناتها فى الوقت الحاضر نجد البرج بثرائه الزخرفى ، والعقود المتعددة الخطوط التى تتحول إلى معينات Seka وصلبان متعددة الأذرع مشكلة معينات ، وشرائط متعرجة ، وقطعا من السيراميك (٢٤) .

٣- ٤ عمارة جماعة سانتو سيبولكرو Santo Sepulcro : -

لقد بدأ دور هذه الجماعة فى ميدان الفن المعمارى المدجن فى أرجن بعد وفاة الملك ألفونسو الأول المحارب ؛ والسبب أنه لم تكن له ذرية من صلبه ، بالتالى فقد

أوصى بأن ترثه كل من الجماعات التالية : سانتو سيبولكرو ، وسان خوان ، وجماعة المعبد Temple عام ١١٣٤م ، لكن الأرستقراطية الأرغنية لم تقبل بهذه الوصية ، واختارت شقيق المتوفى وهو السيد راميرو الراهب فى دير سان خوان دى لابينا ليخلفه. وقام هذا الأخير بالتنازل عن العرش - بعد أن تمت تهدئة الموقف - لابنته بترونيا Petronilla ، المتزوجة من السيد رامون بيرنجر الرابع Ramon Berenguer كونت برشلونة ، غير أن البابا والجماعات الحربية لم يقبلوا بهذا القرار وطالبوا بحقوقهم .

وحلا للمشكلة أرسل البابا بالكاردينال جيدو دى سان كوسمى Guido de S. Cosme عام ١١٣٦م ؛ للبحث عن حل وسط يكون فيه فائدة للبابا والجماعات الحربية وتاجه الأرغنى . وهنا وقّعت الجماعات الحربية الثلاث وثيقة تؤكد على تنازلها ، وعلى مدى عدة سنوات تم الاتفاق على عدة امتيازات . وقد اعُتمِدتْ هذه الاتفاقيات من جانب الكنيسة الرومانية عام ١١٥٨ م .

وهنا نجد أن جماعة سانتو سيبولكرو حصلت على عدة أملاك ، وقامت بعمليات إنشائية لدرجة أنها أصبحت المحرّك الأول فى أعمال العمارة المدجنة . ويمكن العثور على أطلال ذات درجات جودة متفاوتة فى معظم المناطق التى كانت تابعه لها ، ومع هذا سوف نشير هنا إلى كنيسة توبيد Tobed، وإلى دير سرقسطة ، ودير قلعة أيوب . ولقد تحدث ويفريدو رينكون Wifredo Rincón عن بلدة قلعة أيوب قائلا : " بلعة جماعة سانتو سيبولكرو فى هذه البلدة ومحيطها انتشارا واسعا وأهمية على الرغم من التعايش بين الجماعات الحربية الثلاث . ولقد حاز " منزل قلعة أيوب " Casa de Colatayud أهمية كبيرة لدرجة أنه أصبح النموذج الذى سارت المنازل اللاحقة على حذوه والخاصة بالجماعة فى إسبانيا ، أماديرها فقد أطلق عليه أحيانا " الدير الكبير لجماعة سانتو سبيولكرو " (٢٥).

وبدأ إنشاء كنيسة عذراء توبيد Tobed عام ١٣٥٦ م ، وهى التى تحدد نموذج " الكنيسة الحصن " الذى قمنا بوصفه قبل ذلك . ولقد ساعدت الخلافات القانونية بين هذه الجماعة وبين أسقفية طراثونا Tarazona بشأن عوائد الكنيسة ، والتى صدر الحكم فيها فى دروقة Daroca لصالح الجماعة ، على تحديد تاريخ المبنى بدقة وتحديد

وجود المصليات الثلاثة فى الصدر ، والمكرّسة لكل من : العذراء ، والقديس يوحنا المعمدان ، وسانتا ماريا ماجدالينا . الأمر الذى ربما كان له تأثير فى الفراغات التى فى الكنيسة .

وفى مرحلة ثانية عام ١٣٨٥م جرى إنشاء التربيعة التى فى المقدمة تحت رعاية البابا بندكتو الثالث عشر Benedicto ، واستمرت الإنشاءات حتى عام ١٣٩٤م حيث تولى البابوية ، هذا إذا ما وضعنا فى اعتبارنا الشعار الذى يظهر فى مفتاح التربيعة (القطاع) الأخيرة فى الكنيسة ، وفى السقف الذى يحمل الكورس [٢٦] .

وتتجاوز أهمية الكنيسة ، فى الدائرة الجغرافية الثقافية المدجنة فى أرجن ، مجرد كونها بناء فى بلدة صغيرة ، وهنا نجد جونثالو بورّاس يتحدث عن بنائها ويربطه بيدرو الرابع وبالأسقف السيد/ لوى فرنانديث سانتو البابا بندكتو الثالث عشر : " يعتبر الملك بدرو الرابع (والذى كافأ جماعة سانتو سيبولكرو على ولائها ومناصرتها له أثناء الحرب التى جرت مع قشتالة) أول محرّك للفن المدجن فى المملكة الأرجنية ، وذلك ابتداءً من التوسعات التى أحدثها فى قصره الكائن فى الجعفرية بسرقسطة . أما الأسقف السيد فرناندو دى لونا فهو الرجل الذى حكم لصالح جماعة سانتو سيبولكرو فى القضية التى أقيمت فى دروقة ، وهو الراعى الفنى للفنون المدجنة المعاصرة الهامة مثل كنيسة سان ميجل فى لاسيو La Seo بسرقسطة ، حيث يرتبط بحائطها ذلك الآخر الجمالونى القائم فى القطاع الغربى للكنيسة طوبيد Tobed ، وأخيرا نذكر أهمية رعاية السيد بدرو دى لونا للفن المدجن ابتداءً بالإنشاءات التى توجد فى لاسيوُ بسرقسطة ، وحتى كنيسة سان بدرو مارتير بقلعة أيوب والتى زالت من الوجود . وقد شيدت كنيسة عذراء توبيد وسط هذا السياق الفنى " [٢٧] .

أما من الداخل فهو عبارة عن المخطط الذى أشرنا إليه آنفا ، مع وجود ثلاثة مصليات فى الصدر ، وبلاطة واحدة لها ثلاث تربيعات مع وجود مصليات جانبية وكورس عند المدخل . أما " الأبراج - الدعائم" التى تحدد ملامح المصليات فإنها فى الداخل تماثل " البرج المئذنة " بوجود الذكر ، ورغم هذا فبعض الأبراج لم تعد صالحة إذ لم يعد ضروريا وجود مداخل إلى الدهليز الخارجى .

أما بالنسبة للعناصر الزخرفية يبرز لنا الحائط الجمالونى الغربى ، حيث يتكون من أشرطة عريضة تحيط بها أشرطة ضيقة من السيراميك (أبيض ، وأزرق ، وأخضر) وهذه تذكرنا بالفتحات . كما أن الأشكال النجمية المكونة من ثمانية أطراف من السيراميك وهى تحيط بالواجهة . أما المساحات المختلفة فى داخل الإطار فتتكون من تركيبات معقدة من الآجر البارز فى شكل تشبيكات متعددة التصاميم ، وعقود مختلطة الألوان متقاطعة وذات منظور منحنى ومستقيم وأفاريز مسننة ، وبقايا زليج ، وشعارات ، وألوان فوق الجص الذى يخدم كبطانة لإبرازها .

وهذه الألوان التى يصعب تفسيرها فى الوقت الحاضر تتكامل مع المخطط الداخلى الثرى ، وهذا هو ما يحدثنا عنه جونثالو بورّاس " نشعر بالمفاجأة عندما ندخل هذه الكنيسة وذلك لثراء العناصر الزخرفية (الألوان والجرافيت) التى توجد على حوائطها وفى القباب ، وكأننا نشهد غابة من الألوان التى تحيط بنا، كما نشعر بالمفاجأة لجمال خطوط الجص فى تشبيكات النوافذ .... ويتركز الجهد الأكبر فى التلوين والجرافيت [الحفر] فى حوائط وقباب المصليات الثلاثة الموجودة فى الصدر وهذا أمر منطقى ، أما الألوان السائدة فهى الأسود والأحمر ، بالإضافة إلى أكثر الأنماط الزخرفية ثراء فى ذلك العصر ، وهى العقود متعددة الخطوط ، والمتقاطعة ، والتشبيكات ذات الستة ، وذات الثمانية .. إلخ . كما نجد إحدى الحدائر التى تمتد فوق المصليات الجانبية ومنها تنبت أضلاع القباب ، وهذه الحدائر مزخرفة بأشرطة رأسية من الأحمر والأبيض ، وهذا يرجع إلى الألوان القرطبية كما وجد ذلك فى الفن المدجن أرضا خصبة من خلال الشعارات " (٢٨) .

تتسم تشبيكات النوافذ الجصية بأهميتها ، حيث نعثر على مقدمة على شكل تشبيكة ، أما الباقى فهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط متقاطعة تشكل معينات Sebka ، ولها زخرفة داخلية عبارة عن توريقات وصلبان جماعة سانتو سبيولكرو . وكلما تقدمنا نحو مقدمة الكنيسة (ومعنى هذا نحوالمرحلة الثانية) نجد أن الموضوعات القوطية تدخل مع الموضوعات السابقة ، حتى ينتهى بها الأمر للسيطرة على باقى الفراغات .

أما سقف الكنيسة (الفرخ) (alfarje) الذى يوجد فوقه الكورس فهو يقوم على عقد منفرج rebajado وأطراف دعامات Canes تقوم بدور القاعدة aquillados . وهناك

(أى عند زخارف لونية على شكل توريقات) نجد شعار البابا بندكتو الثالث عشر، حيث يرجع وجوده إلى بداية القرن الخامس عشر سواء فى هذا المكان أو داخل الكنيسة [٢٩] .

وإذا ما كان لنا الخروج باستنتاج عام بشأن هذا النمط من الكنائس نجد أن جونثالو بوراس يشير إلى " أن البنية تتسم بمنطقيتها فى هذا النمط من " الكنائس ـ الحصن " حيث نجد تبادلا بين القباب المضلعة البسيطة والقباب نصف الأسطوانية Cañón المدببة فى البلاطة الوحيدة ، مع وجود صدر داخلى للكنيسة testero فى شكل خطوط مستقيمة ، وبه ثلاثة مصليات مثل المصليات الجانبية ذات السقف المقبى المدبب (نصف أسطوانى) ، والقائمة بين " الأبراج ـ الدعامات " Contrafuertes كما يوجد بها الرصيف أو المنصة ، وكل ذلك يتأتى عنه نظام تعادل الأثقال ، وتحميل قوة الضغط من خلال نظام متين وبسيط فى شكل شبكة Parrilla ، وبذلك نجد أنفسنا أمام بنية عبقرية من العمارة المدجنة فى ارغن" [٣٠] . ولقد استمر هذا النمط شائعا طوال القرن التالى .

تأسس دير الراهبات التابعات لجماعة سانتو سبيولكرو بسرقسطة خلال القرن الثالث عشر ، وارتبط بتاجه الملكى فى نبرّة Navarra وأرجن ، وأصبح ملاذا لبنات الأسر الغنية فى المنطقة . ولقد تم البناء خلال القرن الرابع عشر ، وكان المحرك الأول لهذا العمل هو فراى مارتين دى ألبارتير F. M. de Alpartir رجل دين (كاهن) فى جماعة سانتو سيبولكرو " بقلعة أيوب " ، وحاكم نويبالس Nuevales ، وتورألبا Torralba كما كان أمين الخزانة عند أسقف سرقسطة السيد / لوبى فرنانديث دى لونا ، وأوصى عام ١٣٦١م بكل أمواله للانتهاء من أعمال الإنشاءات [٣١] .

وربما كان هذا الدير الملتصق بالسور الرومانى أفضل نموذج للأديرة ذات العمارة المدجنة فى أرجن ، وذلك رغم التعديلات التى أدخلت عليه خلال القرن السادس عشر ، وبعد عمليات الهدم التى جرت بعد ذلك وأدت إلى البدء فى عمل مشروع طويل الأمد لاستعادة ما كان ، وهو مشروع بدأ خلال نهاية القرن التاسع عشر ولازال مستمرا حتى اليوم . أما مقر الإقامة فهو عبارة عن مخطط مستطيل المساحة ، به بوائك ذات عقود مدببة تقوم على أكتاف تسند قباب منطقة التقاطع فى

الدهاليز . أما تيجان العقود ومفاتيحها ، فهى مزخرفة بأسلحة الأسقف السيد / لوبى فرنانديث دى لونا وأسلحة الملك بدرو الرابع . ونجد الفتحات فى الطابق العلوى ثلاثة أضعاف التى توجد فى السفلى ، أما الطابق الثالث فهو إضافة ترجع إلى عصر الحاضر .

أما بالنسبة للفراغات الداخلية فنجد المصلى ، وصالة الاجتماعات ، والمطعم re-frecterio ، ويتكون المصلى من مساحة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة أقسام من خلال عقود حاجبة diafragma توجد فوقها أسقف خشبية مسطحة . أما صالة الاجتماعات فهى مربعة ، وفوقها قبة مضلعة تقوم على أعمدة فى الأركان ، لها تيجان مدجنة تسير على التصاميم الخاصة بالضلع المركزى Penca فى الفن الخاص بملوك الطوائف فى الجعفرية . ويجب أن نشير إلى الزخرفة اللونية القائمة على الجدران فى هذه المنطقة، فيها أشكال عقود من الخطوط المتعددة وذات الفصوص . وأخيرا نجد قاعة الطعام عبارة عن صالة مسقوفة بقباب ذات أضلاع ، حيث نجد عند مفاتحها شعارات مقر الإقامة إضافة إلى تلك الخاصة بجماعة سانتو سيبولكرو . وإلى جوار هذه الفراغات نجد الكنيسة الملحقة والتى تسمى سان نيكولاس ، حيث توجد بها أطلال من الفن المدجن مثل البرج الذى تولى الأسقف السيد لوبى فرنانديث دى لونا بتسلمه للدير عام ١٣٦٢م ، وأصبح كنيسة صغيرة تابعة للكاتدرائية . (٣٢) .

ونجد هذا النموذج البنيوى فى مقر الإقامة بدار جماعة سانتو سيبولكرو فى قلعة أيوب ، ولم يتبق منه إلا أحد جوانبه . وبعض الملحقات الداخلية . وهنا تبرز الألوان الموجودة على حوائط الدهليز والتى نجدها أيضا فى سرقسطة . ومن المؤسف أن أغلب أجزاء ذلك المكان قد اختفت أو تعرضت لتعديلات مثلما حدث على الدهليز العلوى خلال القرن السادس عشر ، أو على الكنيسة التى ترجع إلى القرن السابع عشر - وربما كان ذلك المقر ـ الإقامة ـ نموذجا لما أقيم لصاحب جماعة سانتو سيبولكرو . ولابد أن بناءه يرجع إلى القرن الرابع عشر ، وبذلك يكون معاصرا لمقارّ الإقامة فى قلعة أيوب ، وبالتحديد فى كوليخياتا سانتا ماريا C. Santa Maria وكنيسة سان بدرو دى لوس فرانكوس ، وبذلك تتحول قلعة أيوب إلى مدينة مقارّ الإقامة المدجنة - (٣٣) .

٣- ٥ : رعاية السيد بدرو لويث دى لونا ،وكنيسة لاسيو بسرقسطة :

تعتبر كاتدرائية سرقسطة إليوم بمثابة خلاصة لسلسلة من التدخّلات التى مرت بها على طول تاريخها ، سواء فى الزخرفة أو التعديل أو إعادة البناء لبعض أجزاء المبنى القديم ، والتى لم تكن دوما متوافقة مع معطيات تاريخية معينة . وعلى ذلك فليس من السهل القيام بقراءة سليمة فى نظر الزائد الحالى أحدثته بها يد الفن المدجن خلال القرن الرابع عشر ، وما حدث بعد ذلك خلال بداية الخامس عشر [٢٤] .

ولقد أدى الإعلاء من شأن المقرّ السرقسطى إلى مرتبة الأسقفية عام ١٣١٨م إلى قيام الأسقف السيد/ بدرو لويث دى لونا بسلسلة من الإنشاءات ، تضفى على تلك المنشأة ذات الطراز الرومانى يد الحداثة بعد أن كانت مهجورة . ويتكون التصميم الجديد من ثلاث بلاطات أعلاها أوسطها ، وهى مقسمة إلى ثلاث تربيعات (قطاعات) بالإضافة إلى منطقة انتقال ذات رقبة Cimborrio (وهى عنصر معمارى لا يعمِّر طويلا ، وقد حل محله ما هو قائم إليوم منذ القرن السادس عشر). وسوف يعيش هذا المبنى - كما سنرى فى الفصول اللاحقة - تدخّل البابا لونا Luna ، وابتداءً من عام ١٤٩٠م قام الأسقف ألفونسو دى أرغن Alenso de Aragon بتحويل المسطح إلى مخطط صالون مكون من خمس بلاطات ، انتهى العمل فيه فى منتصف القرن السادس عشر على يد السيد / إيرنانو دى أرغن H. de Argon . كما كانت هناك إضافات أخرى لمصليات ، وبرج ، وواجهة ، وجاء ذلك على مدى القرنين السابع عشر والثامن عشر .

وبالإضافة إلى ما سبق يتولى الأسقف تشييد مصلاّه الجنائزى الذى تم فتحه فى نقطة موازية لمنطقة التقاطع ، وهو إليوم يعرف بكنيسة سان ميجل كما يسمى أيضا مصلى الأسقف . ولقد جرت هذه الأعمال خلال الفترة من ١٣٧٤ حتى ١٣٨١م ، وهى على شكل مخطط مستطيل به تربيعتان عليهما قبتان مضلعتان ، وهناك كذلك المصلى الكبير الذى يتصل بباقى المسطحات من خلال عقد مدبب ، وعليه هيكل خشبى مدجن يتسم بالروعة والجمال . وهذا المصلى الذهبى اللون تُستخدم فيه التربيعات ذات التشبيكة ؛ بغية الوصول إلى قاعدة للمثمن حيث أنشئت الأطراف المختلفة بمستويات

متعددة ، وآلت فى النهاية إلى قبة المقربصات التى أضحت على شكل المصدّ almizate ، وفى مقصورة الكهنة ، وبالتحديد إلى جوار مصلى البلاطة اليسرى هناك عقد جنائزى arcosolio قوطى الطراز ، ووراءه مدفن راعى الإنشاءات الذى توفى عام ١٣٨٢م [٣٥] .

أما الجزء الخارجى لهذه الكنيسة فهو يقدم لنا أحد العناصر الهامة فى باب الزخرفة فى الفن الأرغنى . وهنا نجد تواؤما بين الأعمال وبالتالى بين التيارات الزخرفية التى تولى أمرها المعلمون الأرغنيون والإشبيليون . وحول هذه الإسهامات قامت ماريا إيزابيل ألبارو ثامورا M. I. Alvaro Zamora [٣٦] بدراسة ممتازة . فلقد قام المعلمون الأرغنيون بالانتهاء من مهمتهم خلال الأشهر الأولى لعام ١٣٧٨م ، إذ قاموا بالزخرفة البارزة بالآجر وبعض مواد السيراميك التى سنتحدث عنها . ولابد أن المحصلة لم تقنع السيد/ لوبى فرنانديث دى لونا من الناحية الجمالية ، فقام فى منتصف عام ١٣٧٨م بالتعاقد مع اثنين من الفخّاريين الإشبيليين الذين قاموا بإضافات كثيرة على المخطط الزخرفى . ويعرف هذان الفخَّاريان وثائقيا باسم جارثى سانشيث Garci Sanchez ولوب (بى سانشيث) Lop (pe S.) .

تنقسم الواجهة إلى أربعة طوابق ، تفصلها أفاريز من الآجر المسنن وبها - الطوابق - أربع نوافذ عليها عقود مدببة ، بحيث نجد كل اثنتين على ارتفاع مختلف ، وتقوم هذه النوافذ بمهمة إضاءة مقصورة الكهنة والتربيعتين (القطاعين) القائمتين فى الداخل . أما المستوى (الطابق) السفلى : فهو على هيئة وزرة ويخلو من الزخارف . ويوجد فى الطابق الثانى : عقود متعددة الخطوط متقاطعة وأشكال " شبه منحرف " ، حيث تختلط الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية . أما الطابق الثالث : فهو يفصل الجزء الخاص بصدر الكنيسة بواسطة جدار ساتر Paño ، أو شريط به تشبيكة من ستة أطراف أما الجزء الخاص بالبلاطات فيوجد به تشبيكة من ثمانية . ويمكن أن نرى فى الطابق الرابع : أشرطة متعرجة وشرّافات متدرجة . وبالإضافة إلى هذه العناصر الزخرفية المنفذة بواسطة الآجر البارز نجد السيراميك ذا التقليد الأرغنى ، ويتركز هذا العنصر أساسا فى الأسطوانات (الزرقاء والبيضاء) ، أو الأشكال النجمية ذات الثمانية مع ما يحيط بها من أُطُر فى المستوى الثانى ، مثلما هو الحال فى قطع السيراميك الخاصة بشعار السيد / دى لونا . ولقد أسهم المعلِّمان الإشبيليان فى

أعمال الكسوة بالسيراميك التى اتسمت بدقتها ، والتى نراها فى بعض الأشرطة التى تفصل بين المساحات المختلفة ، وفى الجدران الساترة التى تحمل تشبيكة من ثمانية وتشبيكة من ستة فى المستوى الثالث . ومن العناصر الهامة أيضا الشعارات الخاصة بالراعى ، حيث نراها عند مفاتيح النوافذ التى نفذت باستخدام تقنية الكسوة .

لكن هذا التأثير الإشبيلى لم يكن له صدى فى الفن المدجن الأرجنى ، إذ ظل يواصل طريقه فى ميدان العناصر الزخرفية . أضف إلى ذلك أن سقف مقصورة الكهنة (الذى ربما كان من أصول أندلسية) لم تصبح له أهمية كبرى فى المنطقة التى نتولى دراستها . والمثال الوحيد الذى لجأ إلى تقنية مشابهة نجده فى منشأة أخرى قام الأسقف / دى لونا بتمويلها وهى : مصلى حصن Mesones de Isuela .

وقد بنى الحصن خلال الفترة من ١٣٧٠م حتى ١٣٧٩م ، وربما ارتبطت عملية البدء فى الإنشاءات بتعيين الأسقف فى منصب القائد العام للحدود فى منطقة قلعة أيوب [٣٧] . ويتكون من مخطط مستطيل . الأمر الذى يساعد على الفصل بين منطقة القصر والمنطقة الحربية ، غير أن الشكل الخارجى يعكس لنا مبنى واحدا به ستة أبراج أسطوانية . ولقد استخدم أحد هذه الابراج كمصلى حيث إن الشكل الداخلى عبارة عن ستة أضلاع ، وعليه سقف استخدمت فيه الكتل الخشبية المعمرية (المزدوجة) ، وبه التشبيكة المكونة من اثنى عشر فى المصد ومن ثمانية فى أطراف الحوافٍ السفلى ووسطها . أما باقى اللوحة Tablazon فتحمل أشكالا لملائكة مرسومة ، وهناك علاقة بديهية تربط بين هذا السقف المقبى وسقف كنيسة سرقسطة ، وخاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن أحد الفخارين (وهو لوبى سانشيث) كان قائد الحصن ويشرف على الأعمال الجارية .

٣- ٦ : أبراج ترويل (تروال) :

- تحدثنا فى فصول سابقة عن الطبيعة المدنية لكل من برج الكاتدرائية وبرج سان بدرو ، وهى طبيعة سوف يحتفظ بها كل من برج سان مارتين وبرج سلبادور اللذين شُيدا خلال القرن الرابع عشر .

ويوجد بالأبراج الأربعة مَمَرّ للمشاة ، سواء كان ذلك لقربها من بوابات المدينة أو لضيق المكان ، أو لقربها من الميدان (مثل برج سانتا ماريا دى ميديا بيا S.M. de Mediavilla) أما سماتها المعمارية وخطوطها الزخرفية فهى متوائمة مع طبيعة المدنية وثرائها ، ومع مدى قوة العناصر الدينية والطبيعية المدنية الواضحة فى هذه الحالة .

يقع برج سان مارتين بجوار كنيسة ترجع إلى القرن السابع عشر . وقد أقيم خلال الفترة بين ١٣١٥م و ١٣١٦م . ويلاحظ وضوح الطابق المدنى نظرا لوجود ممرّ للمشاة ، حيث إن البرج يقع خلف إحدى بوابات المدينة ، أما الداخل فهو مثل المنارات الموحدية ، حيث يوجد برج آخر مكون من ثلاثة طوابق مسقوفة بقباب مضلعة بينما السلم يحيط بالبرج الداخلى .

ومن الخارج نجد البرج مكونا من ثلاثة مستويات أو طوابق ، أولها : هو الخاص بعقد الممرّ والذى جرت عليه إصلاحات خلال القرن السادس عشر ، حيث وُضع جدار من الحجر على شكل منحدر تفاديا لاحتمال الهدم . وينتهى هذا الطابق بإفريز من الآجر المسنن ، كما أن كلا من الجدار الحجرى المنحدر ، والعقد ، وملاصقة البرج للكنيسة قد حالت كلها دون أن تظل العناصر الزخرفية سليمة أو تأخذ شكلا متوازيا .

أما الطابق الثانى : فهو أكثر اتساعا ومزدان بالعناصر الزخرفية ، ويتكون هذا الطابق من مستطيلات تساعد على وضع العناصر الزخرفية المختلفة فهناك ساحة أولى تقع فوق العقود السفلى ، وهى عبارة عن عقود متعددة الخطوط متقاطعة مكونة معينات Sebka ، ولابد أن هذه العقود كانت فوق أسطوانات سيراميكية فُقِدت اليوم ، كما توجد أطباق بين الأعمدة وخلفية عبارة عن مجموعة من المعينات . وبعد ذلك هناك مستطيل من الزليج يحيط به الآجر المسنن ، وبعد ذلك نجد حائطا ساترا به تشبيكة من أربعة ، وبه أيضا قطع من السيراميك البيضاء والخضراء فى خلفية الأشكال النجمية ذات الثمانية . وبعد ذلك نجد ساترا آخر به زخرفة المعينات ، حيث نقطة البداية هى أعمدة مزججة . وبعد ذلك نجد فتحتين على شكل نصف دائرة ، وحولها فراغات مكسوة بالسيراميك وتعرجات باستخدام الآجر . ثم يلى ذلك مستطيلات بها أسطوانات وزليج ، وينتهى الأمر بوجود بوائك مطموسة لعقود متعددة الخطوط ، ومماثلة لتلك التى

تشكّل المعينات والكائنة فى الفراغات السابقة. وهناك رفرف من الكوابيل لفصل هذا الطابق عن طابق الأجراس. وهنا نجد سلسلتين من النوافذ الواحدة فوق الأخرى. ففى السلسلة السفلى : هناك عقدان مدببان وفى الوسط عمود، أما العليا : يتضاعف العدد ، وتقوم هذه العقود على أعمدة حجرية بالإضافة إلى مجموعة من الأسطوانات المحيطة بالحوائط الساترة مثلما هو الحال فى كافة أجزاء البرج .

ويُعد هذا البرج بمثابة المبنى الذى ساعد على توسيع الرقعة الزخرفية بالمقارنة بالأبراج السابقة . كما يعنى البرج التجديد الواضح للفراغات المستطيلة التى تحمل بداخلها وحدات زخرفية قاصرة عليها ، ويعنى أيضا استخدام المعينات **Sebka** الشائع الانتشار منذ إنشاء مئذنة الخيرالدا **giralda** فى إشبيلية ، وكذلك استخدام التشبيكات وظهور السيراميك الأبيض كمقابل للسيراميك الأخضر وللون البنى للآجر .

أما البرج الرابع فى ترويل فهو برج كنيسة سلبادور ، إذ يلتصق بالكنيسة ذات الطراز البارّوكى ، والسبب هو أن المبنى القديم قد زال من الوجود عام ١٦٧٧م ، ومن المؤكد أن البناء القديم يرجع إلى الربع الأول للقرن الرابع عشر ، أى بعد بناء كنيسة سان مارتين مباشرة (١٣١٥ - ١٣١٦م) [٣٨] : وهنا يجب علينا دراسة تراكب البرج مع الرقع العمرانية ؛ ذلك لوجود عقد فى الطابق السفلى مسقوف بقبة مضلعة ؛ والسبب فى ذلك هو قرب موقع البرج من المداخل القديمة للمدينة ، مثلما هو الحال فى برج سان مارتين .

أما الداخل فهو على شكل المآذن الموحدية ، أى أنه مكون من برجين بينهما السلالم ، اللهم إلا أن البرج الداخلى غير مشيد بالآجر ، بل بالطوب المصنوع من التراب المدقوق الطابية **tapial** . وهنا نجد أن أحد طوابق الجزء الداخلى مسقوفة بقبة مضلعة ، أما الباقية فهى عبارة عن قبة نصف أسطوانية مدببة **Cañón** .

ويحتفظ الشكل الخارجى للبرج بنفس العناصر الزخرفية التى نراها فى الأبراج السابقة ، غير أنها هنا أوضح من حيث التشكيل . وعلى ذلك فإن الطابق الثانى هو الأكثر ثراء من الناحية الزخرفية إذ يتكون من ثلاثة مستطيلات كبيرة ، حيث نجد الأول والثالث فيها محددين بواسطة معينات كنيت من عقود متعددة الخطوط ، تقوم على

أبدان أعمدة من السيراميك . أما المناطق المظّللة الناتجة عن تقاطع العقود التى تحيط بها مداميك من الآجر البارز ، فتوجد بها قطع من السيراميك الملون تقوم بمهمة ملء الفراغات الداخلية الكائنة بين الأعمدة . أما المستطيل الأوسط فهو عبارة عن تشبيكة مكونة من أربعة ، تشكل بدورها شكلا نجميا من ثمانية أطراف . وبين هذه المستطيلات الثلاثة نجد فتحات وفراغات زخرفية ، تتسم بأنها مستطيلة وأن بها نفس الموضوعات المكونة من الأسطوانات المزججة ، والأطباق ، والزليج ، والآجر المتعرج الخطوط والمسنن .

وهناك رفرف فاصل بين هذا الطابق والطابق الخاص بالأجراس الذى يوجد به نوافذ توأمية مزدوجة مدببة العقود ، يتوسط كل عقد منها عمود، ثم تتضاعف هذه الفتحات فى الجزء العلوى ، بينما نجد المناطق الوسطى والعليا مزخرفة بالسيراميك . وكما هو الحال فى الأبراج السابقة نجد العقود قائمة على أعمدة حجرية . ونظرا لقلة الألوان وفى هذا الجزء ، فقد حلت محلها تقنية الظلال والضياء التى نراها من خلال الفتحات الخاصة بالأجراس [٣٩].

٣ -٧ : البؤرة الخاصة بإقليم إكستريمادورا (منطقة إكستريمادورا) : -

إذا ما كان صحيحا أن عملية الاستيلاء على الأراضى قد رافقتها النماذج الخاصة بإعادة التوطين التى انتشرت فى هذا الإقليم ، الأمر الذى يتحتم معه ضرورة فهم الأنماط الواردة وتأثيرها على العمارة المدجنة على هذه الأرض ، فإن من الأمور التى يجب الإشارة إليها وجود عمارة إسلامية هامة ، وغير معروفة لنا بشكل جيد تقوم على استخدام المواد المحلية . وهذه العمارة كانت لها تأثير حاسم على الشكل النهائى للفن المدجن خلال ذلك العصر .

وتعتبر بيلار موجويّون P. Mogollón من خيرة من قاموا بدراسة الفن المدجن فى الإقليم ، إذ تقول فى هذه المقام : " فيما يتعلق بالإنشاءات الخاصة بهذه المرحلة فلقد سيطرت العناصر الإسلامية مثل العقود المنفوخة ، والأكتاف المشطوفة achaflanados ، وتصميم المئذنة الموحدية فى الأبراج ، والبوائك المستعرضة فى دور

العبادة ، والمصليات الجنائزية التى استلهمت القباب الإسلامية . أما مواد البناء فقد سيطر الدبش وهناك بعض الأجزاء فى المبانى التى شاع فيها استخدام الكتل الجرانيتية ... " (٤٠) .

وفيما يتعلق بالعمارة الدينية هناك مجموعة من الأعمال تكون الفراغات فيها مشغولة بعقود حاجبة ، تقوم على أكتاف مشطوفة . وقد تم ذلك خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر والسنوات الأولى للقرن التالى .

وتعتبر كنيسة Nuestra Senora del Solar ببلدة تورىً كيمادا Torrequemada (كاثيرس) أحد أبرز النماذج ، تتكون الكنيسة من ثلاث بلاطات أوسطها أكثر ارتفاعا ، وتقوم على عقود مدببة فوق أكتاف من الجرانيت . وقد كان لإجمالى الفراغ الداخلى خمس تربيعات ، وبعد ذلك أدخلت عليه تعديلات وتوسعت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر . وهذه البنية الثقيلة كانت تضم زخارف لونية على الحوائط عبارة عن أشكال هندسية ونباتية ، ولم يتبق منها إلا القليل ، ورغم أن الأسقف قد زالت فمن المؤكد أنها كانت من الخشب (٤١) . وهذا النموذج المعمارى الذى تم تنفيذه بشكل فج على شكل ثلاث بلاطات هو الذى نجده أيضا فى شرق الأندلس Levante وفى مناطق محددة فى إقليم الأندلس ، وشاع بعد ذلك فى المخطط المدجن ذى العقود الحاجبة الذى كان له انتشار ملموس فى جنوب شبة جزيرة أيبيريا .

كما نرى نفس النمط فى كنيسة " الروح القدس " Espiritu Santo فى كاثيرس الواقعة خارج أسوار الرقعة العمرانية التى ترجع إلى القرون الوسطى (٤٢) . وهنا نجد أن النمط مكون من ثلاث بلاطات تقوم على ثلاثة عقود مستعرضة وأكتاف مثمنة من الحجر ، وعقود مدببة فى البلاطات الجانبية ومنفوخة فى البلاطة الوسطى . وتنتهى البلاطات الجانبية بحوائط ذات خطوط مستقيمة غير أن الوسطى بها مقصورة للكهنة ذات خطوط متعددة الأضلاع على الطريقة القوطية .

وأبرز مخططات هذا النموذج نجدها فى كنيسة سان ميجل أركنخل C. M. Arcangel فى بالدكابايروس Valdecaballeros (كاثيرس) (٤٣). يتكون الفراغ الداخلى من ثلاث بلاطات ، لها عقود مستعرضة أوسطها هو المدبب ، أما الجانبية فهى نصف الأسطوانية ، وتقوم العقود فوق أكتاف مربعة ومشطوفة ، أما الصدر ففيه مذبح

رئيسى ونوع من منطقة التقاطع الزائفة التى تربط بين البلاطات الثلاث . أما حجم مقصورة الكهنة المسقوفة بواسطة قبة فرن مشيدة من الآجر فهو بمثابة النقيض أو المقابل للبرج المقام عند باب الكنيسة ، وهذا البرج هو تقليد لنموذج المئذنة الموحدية حيث إن السلم المؤدى إلى منطقة الأجراس يلتف حول الذكر. كما نعثر على نفس النموذج فى أبراج أخرى مثل برج إيريرًا دل دوق Herrera del Duque (الذى يرجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الثالث عشر أو بدايات القرن التالى) وبرج برثوكانا Berzocana (النصف الثانى للقرن)[٤٤]. كما نجد النموذج نفسه فى منشآت أخرى ترجع إلى القرن الخامس عشر .

وقد كان لكنيسة دير تنتوديا Tentudia ثلاث بلاطات وسقف خشبى ، وهى كنيسة تابعة لجماعة سانتياجو الحربية ، وقد أدخلت عليها تعديلات خلال القرن السادس عشر ، والسابع عشر ، حيث تقلصت البلاطات الثلاث فى بلاطة واحدة [٤٥] . ومع هذا لم يطبق لنا منها إلا مصليان ملتصقان بمقصورة الكهنة ، ويمكن أن يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر أو بداية الخامس عشر ، ويسمى المصلى المجاور للبلاطة اليسرى مصلى القادة Maestres ، حيث نجد مدافن كل من السيد / جونثالو ميخياس (١٣٥٩ـ ١٣٨٠م) والسيد فرناندو اوثورس F. Ozores ١٣٧١ - ١٣٨٢). وهما من قادة الجماعة الحربية فى التواريخ السالفة الذكر . أما المصلى المجاور للبلاطة اليمنى فهو سانتياجو حتى القرن السادس ، وخوان ثاباتا J. Zapata (حاكم مدينة تورس Medina de las Torres) عندما دفن هناك عام ١٥١١م . وما يهمنا من هذين المصليين هو البنية الشكلية التى تتوافق مع بنية القبة الإسلامية ، لكنها ذات وظائف جنائزية نجدها فى منشآت أخرى ملكية خاصة بعلية القوم . ويتكون المصلى من مساحة مربعة لها بوائك مطموسة فى الحوائط (وهى عقود نصف أسطوانية فى مصلى خوان ثاباتا، وعقود منفوخة فى مصلى القادة) وفوقها قبة مكونة من ستة عشر ساترا ، تقوم على مستويين من مناطق الانتقال ، ولازالت هناك بقايا الألوان التى ترسم موضوعات زخرفية مثل التشبيكات .

ورغم أن الأطلال المتبقية من العمارة المدنية تتسم بضآلتها وكثرة التعديلات التى أدخلت عليها على مرّ الأيام ، فإننا نعثر على قصر دُوَقا ألبا Aalba فى أبادية Abadia (كاثيرس) . وربما شيد فوق أطلال مبنى سابق تابع لجماعة ثيستور ، وهذا برهان واضح على العلاقة التى تربط بين العمارة المدنية وعمارة الأديرة فى ميدان توزيع الفراغات . وقد تم إنجاز العمل عام ١٣٦٩م ، وهو التاريخ الذى انتقلت فيه ملكية المكان إلى آل ألبا . ويقوم المبنى حول صحن مربع حيث توجد دهاليز تقوم على أكتاف مثمنة من الحجر ، لها تيجان تظهر عليها- محفورة - أشكال حيوانية ، ووجوه إنسانية ، وزخارف نباتية ، وكور [٤٦] . وفوق هذه الأكتاف نجد عقود منفوخة من الآجر ، وفيها نجد مداميك أفقية حتى فوق منتصف العقد بقليل . الأمر الذى يشير إلى الأصول الإسلامية التى تضرب بجذورها فى الموروث المشرقى الذى انتقل إلى الأندلس ابتداءً بالبوائك القائمة فى المسجد الجامع بقرطبة . ويحيط بالعقود طنف . أما الجزء العلوى فتوجد به عقود مرجونية arco carpanel تقوم على أكتاف مشطوفة ، وهى إسهامات ترجع إلى القرن السادس عشر .

٣-٨ : دير جوادالوبى Guadalupe (كاثيرس) : -

خصصنا لهذا الدير بندا بمفرده ؛ لاعتباره المبنى المدجن الأكثر أهمية دينيا وفنيا فى هذا الإقليم . وهو دير يرتبط بالعثور على الصورة المعجزة خلال النصف الثانى للقرن الثالث عشر . فبعد إقامة عدة مبانٍ بشكل مؤقت أمر ألفونسو الحادى عشر (١٣٤٠م) ببناء كنيسة لم يتبق منها إلا أطلال من المذبح ، وهو أول ملك حامى لدير جوادالوبى . أما لتاريخ المبنى التالى لذلك فهو على النحو التالى لذلك . " بدأت أعمال الإنشاء فى دار العبادة الجديدة فى منتصف القرن الرابع عشر ، وخلال النصف الثانى للقرن المذكور بنى كل من برج سان جريجوريو S. gregorio وبرج كامباناس Campanas الذى أنشىء عام ١٣٦٣م (طبقا لنص كتابى فيه) ، وقد بنى كلا البرجين فى الطرف الشمالى لمقصورة الكهنة . كما أقيمت دار القساوسة Capellan ، وكذلك دار ضيافة للحجيج ، ومشفى للمرضى . وبعد قرن من اكتشاف الصورة المقدسة تحول دير جوادالوبى إلى أكبر مركز دينى فى الإقليم " [٤٧] .

ويساعدنا ما تبقى من منشآت هذه الفترة على الإشارة إلى عنصرين هما : استقلالية المبنى عن أنماط مدجنة أخرى معاصرة له ، وارتباطه بالأنماط الموحدية ، وخاصة ذات الطابع الحربي منها . وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى شكل الحصن الذي عليه السور المشيد به أبراج ذات شرّفات مربعة الشكل ، أو مستطيلة ، أو شبه مستديرة . وبالنسبة للتصميم العسكري نجد أن برج كامباناس جاء على نفس الشاكلة ، وهو برج بعيد عن السور، وكأنه برج برّاني لكنه متصل به من خلال " عقد ـ جسر " arco- puente ، أما الشكل الخارجي فيتكون من خمسة ارتفاعات تفصلها حدائر ، ويبرز من بينها الارتفاع الرابع الخاص بالأجراس ، وهناك نجد ثلاث نوافذ مدببة وعليها طنف في كل جانب . ورغم أن البرج له وظيفة دينية إلا أن أعلاه توجد شرفات مثل باقي أبراج التحصين . وبالنسبة لمواد البناء فهي تتكون في الأساس من الدبش ، وكتل الحجارة في الأركان ، والآجر الذي يحيط بالفتحات ويقوم بدور زخرفي .

ويعتبر برج بورتريا Portería من الأبراج التي تنسب إلى هذه المرحلة الأولى ، وهو برج يحتفظ في داخلة بفتحة ثلاثية بها عقود منفوخة مسننة angrelado ومفصصة . وكذلك الحال بالنسبة لبرج سان جريجوريو الذي بقيت فيه أطلال فتحات مدببة وأفاريز مسننة .

ولقد أنشئ مذبح مبنى الكنيسة الأول من الآجر ، وبه أربع سلاسل من العقود المزدوجة وهي : المنفوخة ، والنصف أسطوانية ، والمدببة ، والمنفوخة . وتنفصل العقود عن بعضها بواسطة أكتاف رأسية وكل فراغ به حدائر بارزة ويتوج ذلك كوابيل ذات فصوص . وترى " بيلار موجويون " P. Mogollon أن الجمع بين العقود المنفوخة المزدوجة والشائعة في الفن الموحدي الذي استُخدم بشكل خاص في طليطلة (كنيسة سانتافي S. Fe) وبين المخطط شبه الأسطواني للمذبح ، والتبادل بين محاور العقود (أحد سمات المنشآت الليونية والقشتالية) أثمر لنا عملا غير عادي . ومن هنا يجدر الحديث عن استقلالية هذا النموذج بالمقارنة بمناطق أخرى للفن المدجن ، ومع هذا كانت هناك معرفة بما يجري في مناطق أخرى طبقا لما يشير إليه البروفسور جونثالو بورّاس . " (٤٨).

أشرنا قبل ذلك إلى وجود صلات بين المناطق الجغرافية المختلفة فيما يتعلق بالفن المدجن ، فعلى سبيل المثال هناك البوائك التى لم تأخذ وضعا محوريا (كما شهدناه فى مذبح كنيسة جوادالوبى) ، وهى نمطية بدأت رسميا خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر فى كنيسة سان بدرو دى ألكاثارين ، كما أن وظيفية الفراغات (علينا أن نتذكر كنيسة ذات بلاطة واحدة سقفها خشبى ولها مذبح) تعود بنا إلى الطروحات القشتالية الّليونية فى هذا المقام . ولا ننسى أننا أمام منشآت أشرف عليها كل من الملك ألفونسو الحادى عشر ، والملك بدرو الأول ، أى أنهما الملكان اللذان أنشآ دير توردیسیاس ودیر استوديو Astudillo كنماذج رئيسية خلال القرن الرابع عشر . ومن جهة أخرى فهذا لا يعنى أنه لا يوجد فن مدجن له ملامحه الخاصة فى إقليم إكستريمادورا من خلال القلة الباقية من الآثار التى ترجع إلى الفترة الأولى لدير جوادالوبى ، فقد كانت له تكويناته ذات الأساس القوى القائم على الفن الموحدى فى الإقليم . غير أننا فى الختام نرى أن هناك سمات شكلية وأخرى متعلقة بالفراغات التى توجد بين مراكز الفن المدجن فى شبة جزيرة أيبيريا ، والتى تتواءم وتتداخل مع العمارة المحلية فى كل منطقة ، وتساعدنا بذلك فى دراسة الفن المدجن بشكل إجمالى من خلال السمات التى أشرنا إليها ، وليس كمراكز منعزلة عن بعضها بدأت مراحل تطورها من الميراث الإسلامى ، أو من النماذج الرومانية فى الشمال .

أما المرحلة الثانية فى دير جوادالوبى (من الناحية الإنشائية) فقد امتدت حتى السنوات الأولى للقرن الخامس عشر ، بعد أن بدأت مع حكم الملك خوان الأول (١٣٨٩م) ، حيث تم تحويل المكان إلى دير تشرف عليه جماعة خيرونيمو ، وكان أول رئيس له هو الأب يانيث Padre Yanez . كما أن تهيئة العمارة القائمة لتتناسب مع الاحتياجات الجديدة تمت ـ فى بداية الأمر ـ من خلال بناء مقر إقامة " لويس ميلا جروس Los Milagros أو المدجن خلال الفترة من ١٣٨٩م حتى ١٤٠٥م . وتصفه لنا بيلا موجيوّن على النحو التالى : " إنه عمل مزيج من أعمال الفن المدجن فى أزهى وأنقى صوره ، حيث يبدو بمثابة صحن لقصر إسلامى لألوانه البديعة ، ونافوراته ، والممرات المتقاطعة ، والمبنى المكعب فى الوسط الذى يبدو على شكل قبة إسلامية ، بالإضافة إلى العناصر التشكيلية الأخرى . ويتكون المبنى من مساحة مستطيلة مع وجود صفين من

البوائك فى كل جانب ، وتضاعف عدد العقود فى الطابق العلوى بالمقارنة بالدور السفلى . أما الدهاليز فهى مكونة من عقود منفوخة ، وقد خرجت البراذع بشكل ملحوظ بالمقارنة بالقوصرة Cimacio ، وهنا نجد أنها تسير على الطرائق الموحدية رغم أننا نجد فى الجناح الشرقى بعض العقود ذات شكل الحدوية البسيطة ، وربما كان السبب هو أن بداية البناء فى هذه النقطة . ويحيط بالعقود طنف ، وهى عقود تقوم على أكتاف مربعة مشطوفة الحواف . أما الممرات فلها السقف المستوى (الفرخ) alfarjes المدجن والمزخرف بألوان تعكس لنا أشكالا نباتية ، وأبنية مثل الحصون ، وحيوانات مثل السباع ، وشعارات ملكية " (٤٩) .

أما وسط الصحن فهو مشغول بالسقيفة (الكشك) التى شيدها خوان دى إشبيلية عام ١٤٠٥م ، وكان بها نافورة اختفت خلال القرن الثامن عشر . وهذه السقيفة تجمع بين الأسلوب القوطى فيما يتعلق بالبوائك والبنية وبين العناصر الزخرفية المدجنة ، مثل الجص الذى يظهر فى شكل تشبيكات هندسية فى بنيقات العقود ، وكذلك تقاطع العقود المشيدة من الآجر aplantillado عند الحراشف التى تتكون من خلال المثمنات العليا ، وبصفة خاصة فى استخدام العناصر السيراميكية التى تتناقض فى لمعانها مع اللون الأبيض السائد على باقى جدران مقر الإقامة (٥٠) .

وعلى ذلك فالمبنى يستجيب لوظائف التعايش التى كانت عليها جماعة القديس خيرونيمو حيث بنيت الحجرات الضرورية ، إلا أنه يتضمن عناصر إسلامية مثل حديقة " الفردوس " Paraiso ذات الأصول المشرقية ، والقائمة فى الإنشاءات الأندلسية ابتداءً من تلك الحديقة التى أنشئت أمام " الصالون الغربى " بمدينة الزهراء (٥١) ، وعروجا على تلك التى فى مونتى أجودو Monteagudo (مرسية) ، وانتهاء ببهو السباع فى قصر الحمراء بغرناطة . ودون نسيان لبعض المنشآت المسيحية المشابهة والتى أشرف عليها دير جوادالوبى مثل مقر الإقامة المسمى Vergel فى دير توردسياس (٥٢).

وبهذا العمل تنتهى المرحلة التى أطلقت عليها بيلار موجويون " المرحلة الأولى للفن المدجن لدير جوادالوبى " ، حيث توجد فيه مجموعة من العناصر الشديدة التأثير فى الإنشاءات التى تمت فى إقليم إكستريمادورا " والتى استمرت حتى النصف الأول

للقرن السادس عشر وهى الأكتاف المشطوفة ، والطنف ، والآجر aplantillado أو الزخرفة على أساس المادة الجصية [٥٣] .

٣- ٩ : ملامح النموذج الدينى الأندلسي :

ربما كانت كنيسة سان خوليان النموذج الأول ضمن الطراز الذى تحدثنا عنه بالنسبة لإشبيلية خلال القرن الثالث عشر ، وهى كنيسة ربما يرجع تاريخ إنشائها إلى النصف الأول للقرن الرابع عشر . ويتكون الفراغ الداخلى فى مقصورة للكهنة متعددة الأضلاع وثلاث بلاطات بها أربعة تربيعات (قطاعات) ، تقوم على أكتاف صليبية ، وعقود مدببة ، وأسقف من هياكل خشبية [٥٤] . وهذا التوزيع الخاص بالمسطحات نجده فى كنيسة سان بيثنتى التى أنشئت خلال ذلك القرن رغم امتداد أعمال البناء خلال القرن الخامس عشر . ورغم التعديلات التى أدخلت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر [٥٥].

وتعتبر كنيسة سانتا كتالينا مثالاً واضحاً على النموذج الإشبيلى ، وهى ترجع إلى بدايات القرن الرابع عشر ؛ إذ نجدها مكونة من ثلاث بلاطات عليها سقف خشبى ولها صدر تم إنجازه من خلال منطقة تقاطع ، ورغم ما أدخل من ترميمات على الهياكل الخشبية [٥٦] فإن النموذج البنيوى والخاص بالمسطح كان محددا سلفا .

أما خارج الكنيسة فيمكن أن نشهد أطلال مذبح قديم ، ربما كان جزءًا من كنيسة أولى ذات سمات مدجنة أيضا . أما البرج فإن أساساته مكونة من كتل حجرية مرصوصة (أدية وشناوى) . وهنا يمكننا القول بأنه كان جزءًا من مسجد حيث تم تشييد الكنيسة . أما باقى البرج فقد جرت علية يد الترميم بقوة ، ولازال يحتفظ بالفتحات ذات العقود المنفوخة فى منطقة الأجراس ، وببعض الفتحات ذات العقود الصماء متعددة الفصوص ، وذات الطنف والجدران الساترة التى ربما زخوفت بمعينات فى الأصل . ومن بين الواجهات الهامة نرى الرئيسية على أنها الأهم ، فهى فى المقدمة وتغطيها الواجهة القوطية الحالية التى تم جَلْبها من كنيسة سانتا لوثيا ، ثم وضعت فى

هذا المكان عام ١٩٢٩م . كانت الواجهة مشيدة من الآجر ، وبها عقود متعددة الفصوص متقاطعة وطنف ، ويشاهد هذا بشكل جزئى عند منطقة الدهليز Zaguan .

وتحتفظ كنيسة سان خيل S. Gil التى أنشئت فى القرن السابق بالمزيد من الأطلال ، ومع هذا فإن المخطط تحددت ملامحه خلال القرن الرابع عشر ؛ إذ نجد أن مقصورة الكهنة والتربيعة (القطاع) الأولى جزء من المشروع الأصلى ، الذى ربما كان مكونا من بلاطة واحدة وصدر مختلف . وخلال القرن الرابع عشر تم إدخال توسعة على المخطط ، بحيث أصبح مكونا من ثلاث بلاطات تفصلها عن بعضها أكتاف ولها أسقف خشبية مقبية ، تساعدنا على إدراك الخطوط الأصلية للمبنى رغم ما أدخل عليه من الترميمات .

وأحيانا ما تحول التعديلات التى أدخلت على العديد من هذه المبانى دون تحديد واضح للمخطط ، وهذا ما نراه فى كنيسة سان أيسيدورو S. Isidoro ، حيث نجد أن كلاً من منطقة التقاطع Crucero ومقصورة الكهنة ترجعان إلى نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر ، ولم يتبق من المبنى الذى يعود إلى القرن الرابع عشر إلا نظام البلاطات الثلاث ذوات السقف المكون من هياكل خشبية مزخرفة بتشبيكة من ثمانية أطراف فى البلاطة الوسطى ، وسقف معلق فى البلاطتين الجانبيتين . وتفصل بين البلاطات عقود نصف أسطوانية ذات الانحناء المرتفع Peraltados ، تقوم على أكتاف مربعة [٥٧] . ومن المهم الإشارة إلى الواجهة التى فى مدخل المبنى والمشيدة بالكتل الحجرية ، وهى عبارة عن عقد مدبب وطنف رغم أنه كان فى الأصل عقداً حدوياً [٥٨].

ولقد انتشر هذا النموذج فى كافة أنحاء إقليم الأندلس آنذاك ، وهنا نشير إلى كنيسة سانتا ماريا التابعة لـ O فى سان لوكار دى باراّميدا Sanlucar de Barrameda ، وهى التى أسستها السيدة إيزابيل دى لاثيردا I. De la Cerda [٥٩]، حيث تمت الإفادة – من جديد – من برج كان جزءًا من قصر إسلامى ، وأجريت عليه التعديلات اللازمة ليكون برج أجراس . كما نذكر كنيسة سان أنطونيو أباد فى أوبيخو Obejo (قرطبة) ، وكنيسة سان بابلو ديأثنالكاثار Aznalcazar (إشبيلية) [٦٠] ، والقديسة ماريا دى لاموتا M . de la Mota فى مارتشينا Marchena (إشبيلية) .

وتعتبر كنيسة سانتا ماريا دى كاستيو دى لبريخا S. M. del Castillo de Lebrija (إشبيلية) حالة فريدة . فقد شيدت خلال الربع الثالث للقرن الرابع عشر [٦١] ، وتتكون من ثلاث بلاطات بينها عقود حدوية مدببة ، ويحيط بها طنف وتقوم على أكتاف مشطوفة . أما أسقف البلاطات فقد جرى عليها ترميم كبير وهى عبارة عن هياكل خشبية (المسند والرباط فى الوسطى ، والسقف المعلق فى البلاطات الجانبية) . أما بالنسبة للمصليات الثلاثة القائمة فى صدر الكنيسة نبرز اليمنى ، فهى على شكل قبة مشطوفة تقوم على مناطق انتقال Trompa ومزخرفة بالتشبيكات .

٣ - ١٠ : إشبيلية وزلزال عام ١٣٥٦م : -

تولى الملك بدرو الأول والأسقف السيد / نونيو nuno المكلف بتحصيل عوائد الكنائس عام ١٣٥٦م رأب الصدوع التى أحدثها الزلزال فى المبانى المختلفة . وتشير الوثائق إلى اهتمام الملك بالكنائس ، وخاصة كنيسة سان ميجل (التى تهدمت) ، وكنيسة Ominium Sanctorum ، وكنيسة سان رومان ، وكنيسة سانتا مارينا . ونذكر فى هذا المقام تنوع الأضرار الناجمة . ففى الوقت الذى بقى فيه مبنى كنيسة سانتا مارينا على حاله منذ نهاية القرن الثالث عشر ، فإن كنيسة Ominium Sanctorum لم يتبق منها إلا الواجهة التى فى المدخل [٦٢] .

ولقد أنشئت هذه الكنيسة الأخيرة خلال القرن السابق ، وحظيت بإسهام مادى ضخم من ملك البرتغال السيد / ديونيس Dionis ، ثم أخذت صورتها النهائية بعد الزلزال . وتتميز بصدرها العميق ذى الأضلاع المتعددة ، والأسقف على شكل مناطق تقاطع . أما بلاطاتها الثلاث فهى تتكون من خمس تربيعات تقوم على أكتاف وعقود مدببة . وتسير هياكل السقف الخشبية رغم حداثتها على الطراز القديم السائد فى كل من البلاطة الرئيسية (المسند والرباط) ، والبلاطات الجانبية (المعلق) .

ويتكرر نفس النظام السابق (ولكن بتربيعة أقل ، وكذلك الصدر على شكل مستطيل) فى كنيسة سان رومان ، والتى لم يتبق منها إلا الواجهة المرتبطة بمرحلة التأسيس .

وبالنسبة للكنيسة Ominium Sanctorum نبرز البرج الواقع فى الركن الشمالى الغربى . وهو برج مربع الشكل ومشيد من الآجر . لكنه مختلط النمط إذ إن الجزء السفلى : يشغله مصلى . الأمر الذى أدى إلى ضرورة إقامة سلم حلزونى فى الجهة الشرقية . أما الطابق الثانى : فالسلم يلتف حول كتف مثمن . وما يهمنا من هذا الجزء هو الزخرفة الخارجية التى تساعد على وجود عقود نصف أسطوانية ، وفوقها عقود متعددة الخطوط ذات طنف وزخرفة من التوريقات فى البنيقات . وفوق الفتحات القائمة فى الطابق الثانى نجد لوحات مستطيلة بها جدران ساترة ، عليها معينات وزخارف نباتية . وترتبط هذه التصاميم الزخرفية بالخيرالدا فى إشبيلية . ولا يجب أن ننسى أن المئذنة الموحدية قد أصبحت برج الكاتدرائية . الأمر الذى يجعلها ذات سمعة ذائعة ، ويساعد على أن تُقَلَّد فى أعمال صغرى . أما النهاية فهى عبارة عن قمة هرمية Chapitel وزليج ، وهذا إسهام يرجع إلى القرن الثامن عشر .

ورغم أنه لا توجد وثائق رسمية حول التمويل الملكى لكنيسة سان أندرس فإنها تكرر نفس النماذج السابقة ، حيث يوجد بها مقصورة عميقة وثلاث بلاطات بينها عقود مدببة ، ومكونة من أربع تربيعات وأسقف خشبية .

ويحدث نفس الوضع فى كنيسة سان بدرو رغم العديد من الترميمات التى جرت لها ، ومع هذا يمكن الإشارة إلى تصميم الفتحات الخارجية ذات العقود المفصصة وعقود الحدوية ، وهى فتحات تقوم بوظيفة إضاءة البلاطة الرئيسية حيث إنها الأكثر ارتفاعا بالمقارنة بالجانبية ، كما يتضمن البرج طابقين من الفتحات ذات العقود المفصصة ، كما أن ثنائية ألوان الأجر تذكرنا بالعمارة الإسلامية القرطبية . أما الجزء المخصص للأجراس فهو يرجع إلى القرن السادس عشر .

وتعتبر كنيسة سان ماركوس واحدة من الأمثال التى تتسم بالبساطة الشديدة والتعبير عن النموذج الذى نتحدث عنه . فلقد أنشئت خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر ، ولها ثلاث بلاطات ومذبح متعدد الأضلاع ، وأسقف خشبية طبقا للنظام المعهود . إلا أن الشىء الهام فى هذا البناء هو أن العقود الفاصلة بين البلاطات منفوخة وبها طنف . الأمر الذى حدا بالكثير من المؤلفين على التفكير ـ خطأ ـ بأنها كانت مسجدا

فى الأصل . وهنا أكرر أنه لا يجب أن ننسى أن هذا النمط من العقود موجود فى المسجد الجامع الموحدى فى المدينة ، وقد تحول آنذاك إلى كاتدرائية أصبحت مثالا يحتذى .

والشكل الخارجى للكنيسة المذكورة يقدم لنا تصميم الواجهات الإشبيلية خلال ذلك القرن . وتقع الواجهات الرئيسية فى الحائط الجمالونى المطل على المقدمة ، وهى عبارة عن انعكاس للبنية البازليكية الداخلية ، وتمثل أقصى ارتفاع لكنيسة وفى طرفها بروز (نتوء) pinó فى الوسط . وتضم الواجهة المذكورة ملامح التصاميم القوطية للعقود المنفوخة abocinado المشيدة من الكتل الحجرية ، ويضاف إليها بوائك صماء أو Puntas de diamantes أو baquetones ، حسب السمات الخاصة بكل كنيسة . أما بالنسبة لكنيسة سان ماركوس فنجد إفريزا هاما من العقود المتعددة الفصوص التى تتشابك مكونة معينات .

ويعتبر البرج نموذجيا ،فهو عبارة عن مساحة عريضة ومشيد بالآجر وبه فى الداخل الذِّكر ، أما فتحاته الخارجية فهى تتراكب على مستويات مختلفة ، وبها عقود متعددة الفصوص بين نوافذ بها أعمدة فى الوسط وزخارف من ورق الأكانتوس (شوكة اليهود) Lambrequin وطنف تساعد على وضع التوريقات فى البنيقات. ويحيط بذلك كله إفريز به معينات.

وقد حافظت كنيسة سان استبان على نفس النموذج ، ورغم عمليات الترميم احتفظت بهيكل السقف الخاص بالبلاطة الوسطى ، حيث نجد فى المصد almizate تربيعات بها زخارف لتشبيكات من عشرة أطراف ومجموعة من المقربصات . أما الواجهة الأمامية التى ترجع إلى القرن الخامس عشر والقوطية الطراز والمنشأة باستخدام الحجر ، فيبرز إفريز المعينات المصمم على أساس العقود المتعددة الفصوص ذات الأطراف النباتية . وهذا يذكرنا بما هو قائم فى واجهة كنيسة سان ماركوس ولو أنه أكثر ثراء .

أما خارج المدينة (إشبيلية) فيجدر أن نذكر لاكوليخيال سانتا ماريا دى لوس ريالس ألكاثاريس دى أوبيدا S. M. de los Alcazares de ubeda (جيان) ، والسبب هو أنه بعد المعركة التى دارت عام ١٣٦٨م (٧٧٠ هـ) ، وأسفرت عن قيام القوات

الناصرية ،التى كانت تساند الملك بدرو الأول فى حربه ضد الملك إنريكى الثانى ، بتدميرها ثم إعادة بنائها على يد معلمين إشبيليين أسلمهم ملك تراستمارا لهذا الغرض ، وبذلك ثم تطبيق النموذج الخاص بالمسطحات الإشبيلية ، وبعد ذلك تم السير على نهجه فى المناطق المجاورة ، مثلما هو الحال فى كنيسة كانينا Canena حيث قام السيد/ فرانثيسكو دى لوس كوبوس سكرتير الأمبراطور كارلوس الخامس بتمويل عملية البناء (٦٣) .

٣- ١١ : جبال أراثينا Aracena (أويلبا) ـ ولبة : -

يجب أن نخصص بندا مستقلا لتحليل مجموعة من الأعمال توجد فى أقصى غرب إقليم الأندلس ، أى بالقرب من سلسلة جبال أراثينا (أويلبا) . وتتسم هذه المنشآت بتأخرها بعض الشيء فى الأخذ بالسمات الجمالية للعصر ، وبأنها على صلة واضحة بالطروحات المعمارية الطليطلية ، والقشتالية ، والليونية . كما أن غزو هذه المناطق كان مرتبطا - فى المقام الأول - بالزحف الذى قامت به المملكة البرتغالية نحو الجنوب وما قامت به الجماعات الحربية ، وخاصة جماعة سانتياجو التى كان لها دور يتجاوز حدود الوطن ، كما يرتبط الغزو أيضا- فى المقام الثانى - بموقعة العقاب والزحف الذى قام به كل من الملك فرناندو الثالث والملك ألفونسو العاشر . أضف إلى ذلك أن هذه المنطقة لن تنتقل بشكل نهائى إلى تاجه القشتالى إلا بعد توقيع عدة اتفاقيات ، أولاها : بين الملك سانشو الثانى ملك البرتغال وبين فرناندو الثالث ، وبمقتضى هذه الاتفاقية يتنازل الملك البرتغالى عن الأراضى الواقعة شرق نهر وادى آنه Guadiana ، أما ثانيتها : فنجد أنه فى عام ١٢٦٧م يتنازل الملك ألفونسو العاشر عن حقوقه فى منطقة الغرب Algarve البرتغالية ، ويوقع اتفاقا نهائيا بذلك عام ١٢٩٧م مع الملك ديونيس Dionis (٦٤).

وعندما تحدثنا فى الفصول السابقة عن مجموعة العناصر البنيوية التى طرحها ألفونسو خمينث A. Gimenez لفهم المبانى الأولى التى أقيمت جنوب إقليم الأندلس بعد الغزو ، أشرنا إلى تيار شعبى لم يعد له - لسوء الحظ - وجود فى أغلب أراضى هذه المنطقة ، اللهم إلا بعض النماذج الهامة فى جبال أراثينا Sierra de Aracena . الأمر الذى بررّنا به إفراد بند خاص بها . (٦٥) .

إننا نعتقد أنه رغم أن جزءا هاما من تلك الإنشاءات بدأ خلال القرن الثالث عشر ، إلا أن الشكل النهائى تحددت ملامحه خلال القرن الرابع عشر ، ومع هذا أيضا استمرت يد التدخل فى بعض الأحيان لدرجة تغير معها النموذج الأولىّ ، وهذا ما نراه فى كنيسة سان بدرو دى أورتشى S. P. de Aroche ، حيث يلاحظ أن الجزء الأسفل من المذبح وكذا الحائط الشمالى يرجعان إلى الفترة بين عام ١٢٧٠م و ١٣٠٠م ، حيث يلاحظ عليهما تأثيرات عمارة الآجر فى المنطقة التابعة لسلمنقة Salamanca ، أما الجزء العلوى للمذبح وكذلك القبة فهما يرجعان إلى القرن الرابع عشر ، واكتملا كمشروع خلال القرن الخامس عشر أى بإضافة باقى الكنيسة المكونة من ثلاث بلاطات [٦٦] .

وفيما يتعلق بنموذج المخططات التى سوف يكون لها الانتشار الواسع فى المنطقة فهو النموذج الإشبيلى فى الأساس الذى يتكون من صدر قوطى (مربع أو مستطيل) ، وثلاث بلاطات تقوم على عقود مدببة وهيكل خشبى - " المسند والرباط " - فى البلاطة الوسطى ومعلق فى البلاطتين الجانبيتين . وربما كانت كنيسة لاماجوإلينا دى كالا La Ma de Cala هى أبرز مثال على ذلك ؛ إذ بها مقصورة كهنة مربعة ومسقوفة بقبة مثمنة تقوم على منطقة انتقال Trompa [٦٧].

والأمر البديل لما سبق هو العقود الحاجبة (المستعرضة) ، والتى يمكن أن نراها فى بلاطة واحدة أو ثلاث بلاطات ، وهذا النموذج " يكاد يكون قاصرا على سلسلة جبال مورينا Sierra Morena ، رغم إمكانية العثور على نماذج متفرقة فى المناطق الجنوبية مثل كنيسة سانتا ماريا دى إستيبا S. M. de Estepa ، وكنيسة بيرا كروث Vera Cruz فى قورية دل ريو Coria ، وكنيسة القديس ماتيو دى طريف S. Mateo de Tarifa ، وفى سان أمبروسيو دى بيخر دى لا فرونتيرا S. Ambrosio de Véjer de la Frontera .

وتظهر هذه العناصر فى جبال قرطبة بعد عملية الاسترداد مباشرة Reconquista ، كما أن النموذج ظل بلا تغيير كبير حتى القرن السادس عشر . ومع بداية ذلك القرن تنتقل إلى المملكة الغرناطية حيث تأخذ المزيد من الثراء من خلال إسهامات عصر النهضة " [٦٨] ، وبالنسبة للوضع فى قرطبة يمكننا أن نذكر بعض الكنائس وهى : كنيسة سان أنطون ، وكنيسة سان سباستيان فى بيلاكاثار Belacazar ، وكنيسة Nuestra Senora del Castillo فى بلميث Bélmez .

وهناك كنيسة " عذراء كالا V. de Cala التى تعتبر نموذجا مبسطا " إذ تتألف من بلاطة واحدة مقسمة إلى أربع تربيعات ، وفيها ستة أكتاف تحمل ثلاثة عقود مدببة قوية ، أما قوس النصر فهو شبه مستدير ، والمصلى الكبير مربع الشكل وفوقه قبة ثمانية ذات مناطق انتقال . أما البلاطة ففوقها سقف خشبى جمالونى يقوم على العقود " [٦٩].

أما كل من الكنيسة الكائنة فى دير سانتا كتالينا دى أراثينا S. C. de Aracena [٧٠] القرن الرابع عشر ، وكنيسة Nuestra Seóora de la Consalcion فى بلدة إينوخاليس Hinojales[٧١] فهى مكونة من ثلاث بلاطات وعقود مستعرضة ، هذا بالإضافة إلى كنائس أخرى ليست فى حالة جيدة والتى نذكر منها :Nuestra Senora del Prado de Zufre ، وكنيسة Cristo del Rosario de H. ، وكنيسة عذراء أمبارو La V. del Amparo فى Cumbres Mayores ، وكنيسة سان سباستيان ، وسيدة الرحمة Pie-dad فى قرطاجنة Cortegana . وهذه الكنائس جميعها ترتبط ببعض الكنائس فى اكستريمادورا وهى : Nuestra Senora del Solar en Torrequemada ، وسان ميجل أركا نخل فى بالد كابا بيرّوس ، وكنيسة الروح القدس فى كاثيرس . وتؤكد الصلات الفنية الدور الذى لعبته الجماعات الحربية فى هذه المنطقة .

٣- ١٢ : المصليات الجنائزية الأندلسية (الأضرحة) : -

لقد أدى تغلغل طبقة النبلاء فى إقليم الأندلس بعد تولى ملوك تراستمارا مقاليد تاجه فى قشتالة ،وكذلك تولى بعض من علية القوم شئون المجالس البلدية ، إلى تهيئة المناخ لإقامة منشآت محدودة ذات صبغة دينية وجنائزية ملحقة بمبانٍ سابقة الأمر الذى كان بمثابة التعبير العلنى عن قوة الأسرة وتفرّدها اجتماعيا ، كما أن هذه الأسر التى يمكن أن تقوم بتلك الأعمال قامت فى الوقت ذاته بصيانة الكنائس مثلما هو الحال مع آل جوثمان Guzman (١٣٠١م) حيث أسسوا كنيسة سان أيسيدرو دل كامبو ، وآل لوس بونثى دى ليون Ponce (١٣٤٧م) الذين أسسوا سان أغسطين ، أو آل ريبيرا Ribera (١٤١١م) بتأسس كنيسة سانتا ماريا دى لاس كويباس .

ومما لا شك فيه أن " المصلى الملكى " فى المسجد الجامع بقرطبة كان بمثابة مثال سارت على هداه الطبقة الأرستقراطية فى قرطبة ، وذلك بإنشاء مصليات ملحقة

بالكنائس المشيدة بالفعل أو شَغْل أحد الفراغات الموجودة داخل الكاتدرائية ، وهذه النماذج الأخيرة أخذت فى التجدُّد والزوال على طول تاريخ الأثر . ورغم قلة الآثار المتبقية منها يمكننا الإشارة إلى الواجهة المدجنة الخاصة بمصلى سان بدرو مارتير، وهو يحمل اسما أخر: مارتين فرنانديث دى قرطبة. فلقد أعيد بناؤه عام ١٣٩٩م باستخدام الجص ذى التوريقات ، والطنف مع المعينات ، وشعارات الأسرة [٧٢] .

وينسب المصلى الملكى الكائن فى المسجد إلى ألفونسو العاشر ، ورغم هذا فإن الوثائق التى اطلعت عليها ماريا دى لوس أنخلس خور دانو تؤكد أنه لا توجد أيه تواريخ سابقة على عام ١٣١٢م ، أى عندما قامت الملكة السيدة / كونستانثا Con-stanza زوجة الملك فرناندو الرابع بإهداء المصلى وتعيين الكهنة والخدم له ، وفى عام ١٣٧١م تولى الملك إنريكى الثانى نقل رفات الملك ألفونس الحادى عشر إلى المصلى ، كما يوجد نقش كتابى على الوزرة به بعض الأخطاء كما هو معتاد حيث يقول : " هذا هو أعظم الملوك السيد إنريكى الذى تشرف بكونه إلى جوار رفات والده . وقد أمر ببنائه وانتهى العمل فيه عام ١٤٠٩م " [٧٣] . وهنا لا يخالجنا الشك فى شخص الراعى للبناء ، وبالتالى نباعد نسبة المصلى للملك ألفونسو العاشر سواء كان ذلك فى النشرات السياحية أو الكتب والمؤلفات العلمية .

وساعدت المساحة المربعة للمصلى على أن نرى فى سقفه العقود المتوازية ، وهى عقود مشرشرة ولا تتقاطع فى المركز ، وهى شبيهة بما هو فى مصلى بيابثوسا Villaviciosa ، والذى كان فى الأصل بداية بلاطة المحراب فى الجزء الذى أدخله الحكم الثانى لتوسعة المسجد القرطبى ، وتنتهى الجدران بصفوف من المقربصات التى يحيط بالعناصر الزخرفية . وتعلو الجدران الكثير من الزخارف الثرية سواء فى الموضوعات أو التقنيات ، أما الوزرات فهى مكسوة بأشكال هندسية وتعلوها طبقة جص عليها زخارف نباتية فى الخلف ، توجد فوقها وحدات زخرفية مثل : التروس ، والشعارات الملكية ، والنقوش الكتابية العربية ، والمقربصات ، والمعينات ، والعقود المتقاطعة ، ولا نعدم أيضا العقود المشرشرة وذات المقربصات التى تقوم بدور الربط بين الفراغات .

وقد كان فى قرطبة نماذج سابقة لهذا النوع من المصليات المتأثرة بوضوح بالنماذج الإسلامية ، ونرى ذلك متمثلا فى دير سان بابلو الذى تحدثنا عنه سابقا ، والذى ربما كان مرتبطا بالإنشاءات الموحدية السابقة . إلا أن السلسلة تكتمل من خلال مصليات أخرى فى نفس كنيسة سان بابلو ، مثل مصلى منديث دى سوتو مايور **M. de Sotomayor** (نهاية القرن الرابع عشر وبداية القرن التالى) ، ومصلى السيدة إينس مارتنيث دى بونتبدرا **I. M. de Pontevedra** (الذى تأسس عام ١٤٠٥م) .

ورغم هذه الأمثلة فإن النموذج لم يكن حكرا على الفن المدجن ، بل شهدنا بعض المصليات الجنائزية الأخرى ذات السمات القوطية ، والملحقة بالكنائس القرطبية التى ترجع إلى ذلك العصر [٧٤].

أما فى إشبيلية فقد قام رفائيل سانشيث ساوس **R. Sanchez Saus** بدراسة سبع وسبعين مبنى أقيمت كلها خلال العصر الوسيط المتأخر ، كما أن النصف الثانى للقرن الرابع عشر والنصف الأول للقرن الخامس عشر شهدا أعلى نسبة منها ؛ وذلك لتوافقها مع عملية استقرار طبقة النبلاء القوية منها والضعيفة . ثم أخذ العدد يتضاءل كلما اقتربنا من القرن السادس عشر ؛ نظرا لوجود مصليات جنائزية تابعة للأسرة ، وبالتالى حال الأمر دون إقامة مصليات جديدة أمام الشهرة الذائعة للقديمة [٧٥] .

واليوم نجد أن أغلب هذه المصليات فقدت ـ فى أغلب الأحوال ـ صلتها التاريخية بمن أسسوها ، وأصبحت مجهولة النسب ، واستخدمت لإقامة الشعائر الدينية أو تولت الجماعات والطوائف الدينية استخدامها فى العصر الحديث ، وبالتالى ارتبطت بالاستخدامات الجديدة .

ومن بين الأمثلة التى يمكن سوقها ذلك المصلى القائم فى كنيسة سانتا كتالينا ذو الشكل المدنى من الخارج ، والمسمى مصلى **Hermandad de la Exaltacion** ، وهو مصلى ذو قبة من السواتر القائمة على مناطق انتقال ، وذو زخرفة التشبيكات التى تضم عناصر من السيراميك المزجج . ويوجد فى كنيسة سان أندرس مصليان مدجنّان فى البلاطة اليمنى ، فوق كل واحد منها قبة شبه مستديرة تقوم على مناطق انتقال **Trompa**، ومزخرف من الخارج بشرّافات .

ويوجد فى كنيسة سان بدرو واحد من المصليات الهامة من حيث المنظور المعمارى ، ويطلق عليه مصلى ساجراريو Sagrario ، ويقول ألفريدو مورإليس بأن تاريخ إنشائه يرجع إلى عام ١٣٧٩م اعتمادا على نقش كتابى غير موجود الآن (٧٦) . يتكون المصلى من مساحة مربعة وله قبة مثمنة على مناطق انتقال ، وزخرفة تشبيكات من ثمانية منافذ منفذة باستخدام الآجر المقطوع وبعض قطع السيراميك . أما الأبواب والزليج الموجود بداخلها فهى كلها حديثة ، ومنقول فيها بعض الموضوعات الزخرفية التى فى القصر Alcázar (٧٧) .

ويعتبر المصلى الجنائزى المسمى "إخوة لاكينتا أنجوستيا H . de la Quinta Angustia الذى أسس عام ١٥٤٠م من أحد المشروعات شديدة التعقيد . وهو المبنى الوحيد الباقى من دار للعبادة ترجع إلى العصور الوسطى وتسمى "سان بابلو الربّال" ؛ إذ كانت كنيسة تابعة لدير لجماعة الدومنيكان الذى تم هدمه لإقامة المبنى الجديد عام ١٦٩١م (وهو إليوم كنيسة سانتا ماريا ماجدا لينا) . يتكون المصلى من مسطح مستطيل وله ثلاث تربيعات ، فوق كل واحدة منها قبة لها مناطق انتقال ومزخرفة بالتشبيكات ، ولازالت هناك بقايا لونية فى القبة الوسطى . ويرجع تاريخه إلى نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر (٧٨) . ويبدو أننا أمام ثلاثة مصليات مستقلة ومتصلة بالكنيسة الأصلية . وهناك نقوش كتابية – تؤكد الطابع الجنائزى – موجودة فى التربيعة الأولى تشير إلى السيد ديجو جونثالث دى ميدينا (٧٩) .

وتوجد مصليات أخرى هامة مثل مصلى " إخوة الكلمات السابعة H. de Las Siete Palabras فى كنيسة سان بيثنتى ، حيث يرجع تاريخه إلى القرن الرابع عشر وله قبة مثمنة تقوم على مناطق انتقال. كما يوجد فى كنيسة سان استبان مصلى يقوم بوظيفة " الأسرار المقدسة " Sacramenta . وقد أدخلت تجديدات على المصلى المذكور خلال القرن السابع عشر كما كان مصلى جنائزيا . ويلاحظ أيضا أن المصلى الموجود فى صدر البلاطة اليسرى بكنيسة سان خوليان مزخرف بالجص الذى يرجع إلى عام ١٣٨٠م و ١٤٠٧م (٨٠) .

وفى نهاية هذه الجولة نشير إلى أن كنيسة سان أيسيدرو تضم مصليات جانبية لكل واحد منها سماته الجمالية والعصر الذى ينسب إليه ، وما يهمنا فى هذا المقام هو

المصلى الكائن إلى جوار المدخل الشمالى ؛ حيث فيه قبة لها حوائط ساترة وتقوم على مناطق انتقال ، كما أن المصلى الواقع فى الجانب الجنوبى له قبة بها تشبيكات معقدة .

٣-١٣ :جمالية الفن المدجن فى البلاط القشتالى : من عصر ألفونسو الحادى عشر حتى عصر بدرو الأول : -

● المنشآت الملكية فى عصر ألفونسو الحادى عشر : -

ربما أسفرت معركة سالادو **Salado** (التى جرت عام ١٣٤٠م (٧٤١ هـ) وأدت إلى القضاء على تهديدات بنى مرين للأراضى الواقعة جنوب مملكة إشبيلية) عن إثارة اهتمام الملك بقضايا سياسية من الدرجة الثانية مثل العمارة ، وهى اللحظة التاريخية التى تم فيها تحديث صحن الجص **Yeso** ، والذى ربما كان متصلا بشكل ما بصحن (التقاطع) **Crucero** وغرفة القائد (الرئيس) **Maestre** خلال عصر ألفونسو العاشر ، وبذلك كان يشكل جزءا من مقر الإقامة الخاص .

وهذا الصحن الذى أصبح مركزًا لمنشآت أرستقراطية موحدية ، طرأ عليه تعديل ، تمثل فى إقامة القبة التى أطلق عليها فيما بعد صالة العدل ، ولها أبواب تفتح على الداخل مما يهيئ صلتها بالعمارة الموجودة سلفا من خلال قناة مياه متصلة بإحدى النوافير ذات الفوهة **Surtidor** تصب فى البركة الرئيسية فى الصحن ، ويتكون المبنى من مساحة مربعة لها ثلاثة صفوف من العقود الجصية فى كل جانب ، وإفريز مطموسة ، وتشبيكات على عقود متقاطعة تضم شعارات (من بينها شعار جماعة لاباندا) ، وفوق كل ذى هيكل خشبى مثمن به كتل خشبية معمرية ، ونو تشبيكات فى المثلثات الكروية والمصد ، وحيث يوجد فى وسط هذا الأخير مجموعة من المقربصات .

تتسم الزخارف الجصية بثراء الموضوعات التى تبدأ من التشبيكة وتنتهى بالتوريقات ، مرورا بالشعارات والنقوش الكتابية العربية التى ترتبط بنقوش أخرى فى قصر الملك بدرو ، وهذا الأمر قد حدا ببعض الباحثين إلى نسبة المبنى إلى عصر الملك بدرو الأول [٨١] . وحقيقة الأمر هو أن النقوش الكتابية الممتدة على طول الإفريز العلوى

لمدح راعى البناء تقول : " الشكر والعرفان لهذا السيد النبيل صاحب الدار التى ليس لها مثيل " ، أى أنه لم يتم تحديد اسم من تولى الأمر بالبناء . وهنا نعرب عن اعتقادنا - مؤقتا - بأنه طالما لا تتوافر لدينا المزيد من المعلومات غير تلك الرسمية فلابد من نسبة المكان إلى الملك ألفونسو الحادى عشر ، واعتقاداً منا بعدم وجود استمرارية بين أعمال ذلك الملك وما قام به الملك السيد بدرو ، وأن هذا المبنى قد شغله الملك الثانى نظرا لتأخر الانتهاء من أعمال البناء فى قصره.

كما تدخلت يد الملك ألفونسو الحادى عشر فى مبانٍ جرت عليها تعديلات كثيرة ، مثل ذلك الذى يطلق عليه مقر " قصور" الملوك المسيحيين فى قرطبة . ومن خلال الحفائر الآثارية نعرف أن هذه المبانى تنسب إلى الأرستقراطية منذ العصر الرومانى، وتلتها عصور لاحقة أيضا، وأصبحت منذ عصر ألفونسو الحادى عشر المكان الذى يأوى هذه الطبقة بكثرة، والفترة التى أقيمت فيها أعمال تتعلق بمجال دراستنا ألا وهو الصحن الموريسكى والحمامات .

ولا نعرف فيما إذا كانت هناك مبانٍ مشابهة سابقة على هذا التاريخ أم لا ، غير أن الأمر المؤكد هو أن ألفونسو الحادى عشر هو الذى يعيد للمكان قيمته ، وربما يعيد بناءه اعتباراً من عام ١٣٢٧م (٧٣٨هـ) ، وهذه المنشآت هى بمثابة مخطط حديقة مستطيلة مقسمة إلى أربعة أقسام من خلال أرصفة فى الأطراف ، ومن خلال تقاطع له نافورة فى الوسط ، بالإضافة إلى بركتين توجدان فى الجوانب الطويلة التى تسبق البوائك وحجرات مستطيلة بها حنيات مشطوفة فى الأطراف . أما الحدائق فتقع فى مستوى تحت مستوى الأرصفة . كما عثر على بقايا زخرفة الوزرات المطلية بالألوان (الأسود ، والأحمر ، والبنى) . وهى عبارة عن موضوعات زخرفية هندسية وتوريقات تحيط بشعارات تخص ليون وقشتالة مثل ترس جماعة باندا التى أسسها ألفونسو الحادى عشر .

ويمكننا ربط مخطط الصحن بحصن مونتى أجودو Monteagudo (قصر ابن سعد) فى مرسية ، والذى أنشئ خلال العصر المردنيشى [٨٢] . ورغم ذلك فإن الجوانب

الجمالية ترتبط بشكل واضح بصحن الجص فى القصور الملكية بإشبيلية ، حيث أقام الملك المذكور هناك، وأجرى عدة إصلاحات تمثلت فى إقامة صالة العدل .

كما أسهم ألفونسو الحادى عشر فى إقامة الحمامات التى تعكس لنا الميراث الأندلسى . وهى حمامات أقيمت تحت مبنى يسمى إليوم " صالون الفسيفساء Salon de Mosaicos " . وتتكون من دهليز تغطيه قبة نصف أسطوانية Canon بها فتحات على أشكال نجمية ، وصالة التدفئة لها قبوة متقاطعة aristas ، وصالة التسخين لها قبة نصف أسطوانية . وبعد هذه الصالة نجد الغلاّية [الموقد] التى تقع تحت " برج التكريم " Torre del Homenaje . ويجب أن نشير إلى العلاقة بين هذا المبنى ومبانٍ أخرى ترجع إلى نفس الفترة مثل حمامات توردسيّاس وحمامات لاس أويلجاس فى برغش (٨٣) .

ولقد تعرضت هذه المنشآت للكثير من التعديلات ، خلال الفترة الفاصلة بين غزو قرطبة واستخدام ألفونسو الحادى عشر لها ، وتعرضت كذلك لتعديلات لاحقة وخاصة تلك التى تمت بغرض تحويل المبنى إلى مقر محاكم التفتيش Santo Oficio وسجن ، وقد أدت كل تلك التعديلات إلى قلة المعلومات المتوفرة عن شكل المبنى كقصر من قصور العصور الوسطى. ومع كل هذا نأمل فى استمرار الحفائر حتى نطّلع على جوانب من الماضى ، وخاصة ما يتعلق بالفن المدجن.

مجموعة توردسياس Tordesillas : -

يصعب علينا دراسة المراحل المعمارية للعصر الملكى بشأن مجموعة توردسياس ، وذلك نظرا لتعقيدات تاريخ البناء وما أعقب ذلك من تحويل المبنى إلى دير منذ أن قام الملك بدرو الأول بهبته إلى ابنتيه بياتريث Beatriz ، وإيزابيل عام ١٣٦٣م مع ما صحب ذلك من تعديلات على مرور القرون .

ولابد أن أعمال الإنشاء قد بدأت عام ١٣٤٠م على يد ألفونسو الحادى عشر ، واستمرت على يد بدرو الأول اعتباراً من عام ١٣٥٤م. وإذا ما أخذنا فى الاعتبار الجوانب الفنية وما قام به كلا العاهلين من إعادة تأهيل فى قصر إشبيلية ووجوه الشبه بين مدينة إشبيلية و توردسياس فمن الصعب التمييز بين كلتا المرحلتين .

ومع هذا نجد أن ماريا تريسا بيريث إيجيرا تعتمد على أطلال عثر عليها أثناء عمليات الترميم التى جرت عام ١٩٨٨م ، فى محاولة للفصل بين إسهامات كل واحد من العاهلين . وهنا نجدها تعتبر أن القصر الذى شيده ألفونسو الحادى عشر كان مركزه مقر الإقامة الحالى Claustro Vergel للدير ، (والذى أدخلت عليه تعديلات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر) . وتفترض أن توزيع الفراغات كان على النحو التالى :" هناك صحن مستطيل به قناة تحدد المحور الطولى ، حيث تم العثور فى أطرافها الكائنة أمام البوائك على أساسات مبنى ممتد يمكن أن يكون عبارة عن سرايات ، ورغم هذا فإننى أرى أنه أساس لبركتين ، سيرا على نهج النموذج الأندلسى الذى عثر عليه فى مدينة الزهراء (دار البِرْكة) ، وله نظام يشبه كثيرا ما نراه فى تورديسياس بالجعفرية بسرقسطة ، وفى حصن بونتى أجودو بمرسية . كما أن اكتشاف بركة مثمنة وسط هذا المحور يجعلنا نميل إلى وجود قناة أخرى مستعرضة، وهذا ما يؤول بنا إلى نمط الصحن ـ التقاطع حيث توجد أقدم أمثلة له فى الأندلس وترجع إلى القرن الثانى عشر ، ومنها ما هو موجود فى مونتى أجودو ، وأطلال تم العثور عليها منذ سنوات فى دير سانتا كلارا دى مرسية ، وأخرى بها بركة مثمنة وبرك فى الأطراف فى أحد القصور الموحدية بقصر إشبيلية ، والواقع إلى جوار " كاسا دى كونتراثاثيون " Casa de Contratacio . ويتكرر مخطط هذا المبنى الأخير فى القصر المسيحى الجديد فى قرطبة ، والذى شيده ألفونسو الحادى عشر عام ١٣٢٨م ، والذى يمكن أن يكون السابقة المباشرة لما هو موجود فى تورديسياس "(٨٤) .

لكن الصعوبات تزداد عندما نقوم بدراسة الفراغات الممتدة حول الصحن ,وهنا علينا أن نضع فى اعتبارنا الأنماط المعروفة عن القصور الأندلسية ، وبالتالى فإن الجوانب الصغيرة (الشرقى والغربى) يفتحان على صالات استقبالات عامة مع وجود حنيات مشطوفة فى الأطراف . وهذا ما يمكن استخلاصه مما أطلق عليه الجُبّ Aljibe الواقع فى الجانب الشرقى . أما فى الوسط فهناك نافورة مستديرة من الرخام ترجع إلى أصول موحدية وربما كان مصدرْها إشبيلية . " رغم أن عقد المدخل إلى هذه الصالة قد تعرض لتلفيات بسبب بناء القباب الخاصة بمقر الإقامة Clauotro ، فلا زال يحتفظ بجزء كبير من الزخارف الجصية الأصلية فى باطن العقد ، حيث تتكرر التروس

الخاصة بقشتالة وليون فى إطار زخرفة المثمّنات المتداخلة مع زخرفة أدية Soga ، وبالتالى نجده مماثلا لعقدين آخرين فى طليطلة ، حيث يوجد أحدهما فى " منزل الأرمنى Casa del Armino ، أما الثانى فيوجد فى دير Clausura المسمى دير يسوع ومريم Jesus y María ، ويرجع كلا العقدين للربع الثانى من القرن الرابع عشر . أما فى الوجه الداخلى نجد أن بنيقات العقد تحمل الموضوع المعروف وهو Pavones " كوكبة الطاووس" الذى يظهر أيضًا فى إحدى واجهات صالون السفراء بقصر إشبيلية وهو ينسب إلى معلمين طليطليين ، كما يظهر فى موضوعات أخرى فى طليطلة عقد فى دير لاكونثبثيون فرانثيسكا ، أو ذلك الذى عثر عليه مؤخرًا فى منزل قريب من " سوق الدواب Zocodover ، وبذلك يتضح أن النموذج الذى يوجد فى تورديسياس هو النموذج الأقدم من تلك التى ذكرناها " (٨٥) .

ومن المفترض أن هذه البنية تتكرر فى الاتجاه المقابل فى الصحن ، والذى تشغله قاعة الطعام فى الوقت الحاضر . وفيما يتعلق بالجانبين الآخرين (الشمالى والجنوبى) فإن محاولات الدراسة تتسم بملاقاة بعض الصعوبات فى الجناح الشمالى قد تحول خلال القرن الثامن عشر ليصبح خلوات للراهبات . وأثناء الترميمات التى جرت فى الجانب الجنوبى تم اكتشاف عقد قد يؤدى إلى صالون جنوبى ونافذتين أخريين ، فى كل واحدة عمود وموزعتين على جانبى المدخل . أما العناصر الزخرفية الجصية فلا زالت تحتفظ بالألوان الأصلية ، وهى عناصر مكونة من الأشكال الهندسية فى العضادات ، وتيجان مقربصات ، وتوريقات فى باطن العقد .

وقد زاد بناء الكنيسة من صعوبة دراسة الفرا غ الذى كان قائما . وهنا نجد أن ماريا بيريث إيجيرا تستشهد ببعض البيانات الوثائقية ، للتدليل على وجود قصر قديم فى هذا المكان يرجع إلى القرن الثانى عشر ، وكان لهذا القصر بنية تشبه تلك التى عليها قصر شيقوبية Segovia القديم (الذى شيده ألفونسو الثامن وأعاد ألفونسو العاشر بناءه) . وكان هذا القصر يفتح أيضا على نهر دويرة Duero ، وإذا ما كان هذا الافتراض صحيحا فإن العقود المذكورة ليست إلا عناصر الاتصال التى تولى ألفونسو الحادى عشر فتحها لضم قصره إلى المجموعة السابقة (٨٦).

ومن خلال ممرّ انضمت إلى هذه المجموعة الملكية حمامات مشيدة على الطراز الإسلامى . ويتضمن البناء دهليزا صغيرا وصالة تسمى " البيت الوسطانى " مخصصة للمياه الدافئة ، وهى عبارة عن مساحة مربعة لها أربعة أعمدة تقوم على عقود حدوية وقبوات متقاطعة de arista ، ثم صالة التسخين " البيت السخن " وهى عبارة عن مساحة مستطيلة يوجد بها فراغات جانبية ناجمة عن عقود حدوية مزدوجة فوق أعمدة، ثم منطقة الخدمة ، وهى المتعلقة بالغلاّية (الموقد) وتشغيل الحمام وهذه لها مدخل مستقل. وما يمكن أن نبرزه فى هذا الحمّام هو الألوان ذات الموضوعات المتعلقة بالشعارات ، (حيث يظهر من بينها ترس يحض السيدة ليونوردى جوثمان ومن هنا سرّ التاريخ للحمام) ، وكذلك بالأشكال الهندسية التى تشغل أكبر قدر من الوزرات والقباب ولا يقطع تواصلها إلا الفتحات التى تسهم فى إضاءة الفراغ الداخلى وتنظيم درجة الحرارة والرطوبة .

ويعتبر المصلى الذهبى C. Dorada من إسهامات ألفونسو الحادى عشر ، وربما كان فى الأصل نوعا من السراى المنعزل وسط حديقة مفترضة . وبالفعل نجد أن الاتصال الحالى بالصحن المدجن – الذى سوف نتحدث عنه لاحقا – ليس هو الأصلى ؛ ذلك أن المصلى المسمى " المصلى الذهبى " كان مدخله فى الجانب الغربى الذى تحول اليوم إلى نافذة . أما النموذج المعمارى لهذا المسطح فيمكن أن يكون فى قبة قصر المأمون فى طليطلة ، والتى ظلت فى صورة مصلى " بلين " Belén داخل دير لاكونثبيثيون فلانثيسكا ، لكن هذا المكان لم يُتخذ كمصلى أبدا . وسوف يتكرر هذا النظام بعد ذلك فى لاس أويلجاس Las Huelgas فى برغش (مصلى سلبادورَ) ، ثم يأخذ شكلا نهائيا فى توردسيياس (بلد الوليد) . إذن نحن أمام مسطح مربع مشيد من الخارج بالدبش مع الآجر وبه عقود متقاطعة ، وإفريز مسنن ، ورفرف له كوابيل من الآجر البارز ، الأمر الذى يتأكد معه علاقة المبنى بالفن المدجن الطليطلى .

أما من الداخل فهناك قبة ذات أضلاع مزدوجة ، تقوم على مناطق انتقال وتتقاطع الأضلاع مشكلة تشبيكة من ثمانية ، وسوف يتكرر هذا النموذج فى منشآت أخرى مشابهة إلا أنها أكثر بساطة ، مثلما هو الحال فى المصلى الجنائزى (الضريح) لاميخورادا فى أولميدو . ونعثر فى جدران هذا المصلى " الذهبى " على عقود متقاطعة

من ذات الحدوية وذات الفصوص ، والتى تقوم على أعمدة بعضها فوق بعض الأمر الذى يذكرنا بالمنشآت التى تمت فى عصر الخلافة ، ثم أعيدت صياغتها خلال عصر ملوك الطوائف نظرا لعدم جدواها بنيويا .

وترى ماريا تريسا بيريث إيجيرا أن كلا من الواجهة ، والدهليز ، والصحن المدجن من الأعمال التى جرت فى عهد الملك بدرو الأول . ومع هذا فقد كانت الواجهة تعتبر دوما من إسهامات ألفونسو الحادى عشر ، إلا أن الباحثة ترى أن اللوحتين المتعلقتين بمعركة سالادو Salado وجبل طارق - وبالتالى تجعل تاريخ الواجهة يعود إلى الفترة بين ١٣٤٠م (٧٤١ هـ) و ١٣٤٤م (٧٤٥ هـ) - قد وضعتا بعد البناء ، كما أن تزحزح موقع الواجهة بالنسبة لمقر الإقامة المسمى Vergel يساعد على نسبتها إلى فترة إنشائية مختلفة ؛ " إذ يشير كل من المخطط المعمارى وتحليل العناصر الزخرفية إلى وجود علاقة شديدة القرب بواجهة مونتريا Monteria بقصر إشبيلية ، والتى ترجع إلى عام ١٣٦٤م ، وهذه العلاقة تتكرر فى الزخارف الجصية فى الدهليز المجاور لواجهة torديسياس ، وكذلك الزخارف الخاصة بصالون السفراء بإشبيلية . وإذا ما بدا أن المبنى الموجود فى تورديسياس له أسبقية ، نظرا لكثرة العناصر الموحدية ، فهناك احتمال كبير أن يرجع كلاهما إلى السنوات التالية مباشرة ، وهذا يقودنا إلى نسبة الواجهة والدهليز فى تورديسياس إلى بدرو الأول " (٨٧).

وتتكون الواجهة المشيدة من كتل الحجارة من مستويين : يوجد فى الأسفل كتل حجرية مستوية ومحددة وعدد من السنجات فى العتبة وترتبط ببعضها من خلال نظام البارز والغائر ، وهى سنجات نصف قطرية وهناك تبادل بينها بين ملساء ومنقوشة بالتوريقات والتشبيكات . وفوق هذا المستوى هناك إفريز به خط كوفى ، كما توجد مساحة زخرفية قبل الانتقال إلى المستوى الثانى حيث نرى تشبيكات محفورة ، وفى الأطراف هناك السيراميك الأخضر والزخرفة الإسلامية المعهودة للمفتاح . أما المستوى الثانى فنجد فيه نافذة فى وسطها عمود ، وعليها عقود مفصصة وفوقها مساحة عليها معينات ، ويحيط بهذه المجموعة الزخرفية كتفان لهما لفائف يحملان رفرفا خشبيا .

أما فيما يتعلق بالصحن المدجن فإن أى نوع من التحليل له يرتبط بشدة بالترميمات التى وقعت له عام ١٨٩٣م ، ١٩٠٤ م (٨٨) . ويمكننا إليوم أن نلاحظ بائكة

تقوم على عقدين فى كل جانب ، حيث يبدوان على هيئة عقود حدوية مستديرة ومشرشرة . ويوجد حول كل جانب طنف ، أما الفراغات الحرّة فهى مليئة بالتوريقات ، كما توجد زخارف جصية تحدد ملامح واجهات الحجرات المختلفة ، وأفاريز فى الجزء العلوى للجدران . ولقد تم إعادة بناء هذه العناصر ، وكذا الوزرات السيراميكية أو إحلال أخرى محلها .

● قصر أستوديا Astudialla : –

هناك سمة فى الملكية الإسبانية ألا وهى التوحيد بين القصر والدير ، ولقد أخذت فى حالة أستوديًا ملامح مدجنة (٨٩) . وتسمح صكوك الغفران التى صدرت عن البابا عام ١٣٥٤م بتأسيس هذا الدير ، الذى كان قد انتهى بناء الكنيسة فيه عام ١٣٥٦م ، وهى كنيسة لها صدر قوطى وبلاطة واحدة عليها هيكل خشبى مدجن . وفى الوقت ذاته كانت تشيد المبانى الملكية التى سوف يقيم فيها الملك بدرو الأول وزوجته السيدة / ماريا دى باديا M . de Padilla ، ثم توقفت هذه الأعمال بعد وفاة كليهما عام ١٣٦٩ ، ١٣٦١م . ومع ذلك فما شُيدٍ كاف ليعتبر قصرا وهذا هو ما كان حتى عصر الملك خوان الثانى حيث استقبل فيه (١٤٣٠م) السفراء ، كما كان يقوم بتدبر أمور الدولة من هذا المكان (٩٠) .

هناك مجموعتان من المبانى تقومان بالوظائف الخاصة بالقصور ، وقد أطلق عليهما قصر بدرو الأول ، ومنزل السيدة ماريا دى باديا . وكان للمجموعة الأولى بوابة وواجهة تشبه كثيرا ما هو قائم فى قصر تورديسياس إلا أنها أكثر بساطة ، فالطابق السفلى : به الباب ذو العتب الحجرى المتموج وفوقه مساحة مستطيلة بها عقد عاتق مطموس مشيد بالآجر ، وهو يعتبر أحد العناصر التى تقلل من هذا العمل بالمقارنة بتورديسياس حيث توجد فى هذا المستوى تشبيكة . وعلينا أن نشير إلى أن التعديلات اللاحقة قد أصابت هذا المكان أو أنه لم يتم، ذلك أن الحل المعمارى القائم يتسم بفقره خصوصا فى هذه الواجهة الرشيقة ولو أنها غير مزخرفة . وبالفعل فإن المستوى الثانى : أو الطابق الثانى ينتهى بعقد مفصص له عمود فى وسط النافذة مشيد من الآجر ، وله

طنف ويقوم على أعمدة حجرية ، وهذا كله يجعلنا أمام مجموعة كافيه من العناصر المتعلقة بهذا القصر ، والتى تعتبر مؤشرا على غيبة تقليد معمارى فى واجهات القصور التى أنشئت خلال العصر الوسيط المتأخر . ونعتقد أن الجزءين المشيدين باستخدام الآجر كانا مغطيين بطبقة من الجص توافقا مع هو قائم فى الداخل ، وبهذا تزداد الواجهة ثراء وترتبط لونيًا بباقى المجموعة .

وخلف البوابة هناك دهليز يؤدى إلى أحد جوانب الصالة الرئيسية ، وإلى الصحن مباشرة من خلال عقد مدبب من الآجر وله طنف . ولازلنا نرى فى هذه المنطقة من القصر بعض الأفاريز الجصية التى جرت عليها فى الوقت الحاضر يد الترميم من قِبَلِ الجماعة الدينية التى تقيم فى الدير ، وهذا يعنى وجود مجموعة هامة من المنسوجات التى تُكمل زخرفة الجدران .

والصالة الرئيسية هى عبارة عن سراى مستطيل الشكل له مستويان فى الارتفاع . وللصالة المذكورة باب فى وسط الجانب الأكبر يؤدى إلى صحن ، حيث كان يوجد سراى آخر له نفس المواصفات . وفى البوابة التى تفتح على الصحن هناك عقد نصف أسطوانى له طنف وثلاث فتحات فوقه بها تشبيكات نوافذ أصلية لإضاءة الفراغ الداخلى . أما الحجرة العليا فتفتح على الصحن بواسطة نافذة لها عمود فى الوسط وعقد حدوية . وهذه الوحدات هى فى الوقت الحالى جزء من متحف صغير ، وفيه نلاحظ مجموعة من الزخارف الجصية التى تنسب إلى وحدات مختلفة فى القصر الدير . وكذلك أخشاب مشغولة ومدهونة حيث كانت تشكل جزءا من هياكل السقف . أما الصالة السفلى فلها سقف مسطح الفرخ **alfarje** ، به زخرفة عبارة عن أشكال مستطيلة **alfardon** محفورة وملونة .

أما المجموعة التى يطلق عليها " منزل السيدة ماريا دى باديا " فهى مكونة من طابقين حول صحن به دهاليز محددة بواسطة أكتاف حجرية فى الجزء السفلى ، وقوائم يمنى **Pies** فى الجزء العلوى . " وحول هذا الصحن تصطف الحجرات ذات المساحات المستطيلة كما هى العادة فيما يطلق عليه " الصالة الملكية " ، وأهم شىء فى هذا المبنى هو إطاران لبوابتين بهما زخارف جصية . يوجد أحد هذين الإطارين فى الطابق السفلى ، وللبوابة عقد مفصص وطنف مكون من شريطين

متقاطعين وينعقدان عند المفتاح وهذا سيراً على الأنماط الموحدية. أما البنيقات فيوجد بها تروس على خلفية من الزخارف النباتية ، وهذا نمط معهود فى الفن المدجن منذ منتصف القرن الرابع عشر . وفوق البوابة هناك عتب على شكل سنجات تشبه تلك التى نجدها فى واجهات قصر تورديسياس . لكنها تختلف عن سابقتها فى أن جوانبها تضم طبقة بها شبكة من المثمنات المتقاطعة والمرسومة بالحفر البسيط على الجص ، وهى أشكال ترتبط بنماذج غرناطية مثل الواجهة الصغيرة لمدخل صالة المشور mexuar بقصر الحمراء . كما يبدو أن الأصول الناصرية توجد أيضا فى البوابة الثانية الكائنة فى الطابق العلوى ، حيث يوجد فراغ مستطيل الشكل به زخارف دقيقة عبارة عن نظام من المعينات فوق الباب ، ومن هذه الحالة نتذكر حالات سابقة مماثلة فى حوائط دهليز تورديسياس . كما نلاحظ التأثير الإسلامى القوى من خلال استخدام أشرطة ضيقة من الطنف بها عبارات بالخط المائل تتكرر فيها مفردات : " السعادة والهناء " [٩١] .

● قصر الملك بدرو ضمن قصور إشبيلية : -

بُنى هذا القصر خلال الفترة من ١٣٦٤م حتى ١٣٦٦م ، وبعد ذلك جرت عليه يد التعديل خلال عصر الملوك الكاثوليك وبداية عصر أسرة الملوك النمساويين Austrias ، ومن هنا سنحاول من خلال السطور التالية تحديد البيئة المعمارية للقصر خلال القرن الرابع عشر [٩٢] .

ونرى فى هذا المقام أن القصر الملاصق لقصر ألفونسو العاشر قد أقيم فى مكان لم تبن فيه أية منشآت خلال العصر الإسلامى ، أو أن المبانى الإسلامية كانت بمثابة الأساسات للمجموعة الجديدة ، وبالتالى لا نرى بوجود قصر رئيس دير كان أحد شواهده القوية القبة الأولية لصالون السفراء . وتساعد الحفائر التى جرت فى العصر الحاضر على التأريخ الدقيق لبعض الأطلال العبادية فى صحن التعاقد Cantratacion ، وكذلك فى الحفائر التى جرت فى صحن مونيريا Monteria ، ولهذا فقد كان قصر الملك بدرو فى بداية الأمر مشروعا وحيدا له مخطط جديد ، وهنا نعثر فيه على بعض المواد الإسلامية التى أعيد استخدمها (التيجان أو الأعمدة) [٩٣].

تقوم الإنشاءات حول صحنين : صحن العرائس Munecas : وهو صحن خاص ، وصحن الوصيفات Dencellas : وهو الصحن المخصص للأنشطة العامة ، وتنتشر مجموعة من الحجرات حول هذين الصحنين الواحدة تلو الأخرى ، بينما قبة صالون السفراء تشغل المركز . ويضم هذا النظام الصالون المذكور ، والصالونات المجاورة ، والصالون الذى يوجد فى العمق (المعروف بصالة Media Cana أو صالون السقف S. Techo للملك فيليب الثانى) . ومن الناحية البنيوية نجد أن المجموعة تكرر نفس مخطط الأختين فى بهو السباع بقصر الحمراء بغرناطة ، ومعنى هذا أنه يشير إلى إمكانية وجود علاقة بين الملك القشتالى وزميله الناصرى ، وهذه المجموعة تشكل الجزء الغربى لصحن الوصيفات Doncellas .

ومما لا شك فيه أن أهم هذه الإنشاءات هو صالون السفراء ، حيث كانت تعقد فيه اللقاءات العامة للبلاط ، ويتكون الصالون من مساحة مربعة بها ثلاث بوائك بعقود حدوية عليها طنف ، وتقوم على أعمدة من الرخام الوردى وتيجان من طراز عصر الخلافة . أما الجدران فعليها موضوعات زخرفية متشابهة من وزرات مكسوة بالسيراميك وزخارف جصية تسهم فى استكمال زخارف السقف المقبى . وهذا الأخير ربما كان فى عصر بدرو الأول مشابها لما كان قائما فى الحجرات المربعة الشكل المجاورة والكائنة فى الطابق العلوى ؛ ذلك أن هذه القبة الحالية أنجزت فى عهد الملك خوان الثانى . ولهذا الصالون الضخم باب يفتح على صحن الوصيفات ، وعلى الباب زخارف عبارة عن تشبيكة مكونة من اثنتى عشر طرفا ونقوش كتابية باللغة العربية على الجانب الخارجى وباللغة القشتالية فى الداخل ، وإذا ما كانت النقوش الكتابية القشتالية عبارة عن نصوص من إنجيل يوحنا والمزمور رقم ٥٤ ، فإن النص العربى يرجع تاريخه إلى عام ١٣٦٦م فى إشبيلية وجاء على أيدى الفنيين الطليطليين ، وهو عبارة عن مديح للملك ولما عليه الصالة من جمال وروعة .

وأبرز ما نجده فى الصالات المجاورة هو الأفاريز الجصية ، حيث تظهر الميداليات ذات الأشكال المجسمة البيضاء (ملوك جالسين ، ومعارك ، وقنص ، وسيدات ، وحيوانات خرافية ، وزخارف نباتية ..) . وبذلك تزيد الموضوعات من خلال البوائك التى

تربط المكان بصالون " Techo " الخاص بالملك فيليب الثانى ، حيث نعثر على طيور وطواويس فى طبلات العقود . ولقد تم الربط بين هذه العناصر الزخرفية وما تتضمنه كتب مثل " الحوليات الطروادية Cronica Troyana . وكتاب Montería لألفونسو الحادى عشر ، من منمنمات . كما تم ربطها أيضا بأفاريز إسلامية رفيعة القيمة (٩٤) .

وعلى الجانب الشمالى هناك مساحتان مستطيلتان متصلتان ببعضهما ، وهما حجرة نوم " الملوك المورو" (أولاهما : الغرفة الملكية ، والثانية : حجرة النوم) . وهاتان المساحتان تتصلان بالصحن من خلال عقد ذى انحناء مرتفع درجة الانحناء Peraltado ، وثلاث نوافذ بها تشبيكات محفورة . أما فى الداخل فنجد حنية فى الجانب الشرقى . وهناك خط فاصل بين الصالتين الكبيرتين ، وهو عبارة عن ثلاثة عقود حدوية تقوم على أعمدة وتيجان من طراز عصر الخلافة . وهذا النوع من توزيع المسطحات المستطيلة يعود فى أصوله إلى منشآت إسلامية ملكية ، ونبرز من هذه الأمثلة " دار المُلْك " فى مدينة الزهراء .

أما على الجانب الجنوبى لصحن الوصيفات فهناك حجرة (الصالة الجديدة الخاصة بالفنيين ، أو صالون السقف Techo للملك كارلوس الخامس) ، ربما كانت عبارة عن مصلى . وبذلك تتحول الحنية الكائنة فى أقصى الطرف (التى تمثل أحد ملامح العمارة المدنية) إلى مقصورة كهنة لهذا المصلى . ويكتمل هذا القطاع بمجموعة مكونة من ثلاث حجرات (يطلق على الوسطى منها حجرة الأمراء أو غرفة الطعام ، أما على الجانبيتين فيطلق عليهما الردّهات) .

وأخيرا نجد الجناح الشرقى ملتصقًا بصحن ألفونسو العاشر ، وبالتالى فليس به إلا الدهاليز التى تحيط بالصحن ، ويوجد فى الحائط ثلاث دخلات على شكل البرج الذى يوجد فى مخطط الملك ألفونسو.

ولقد كان صحن الوصيفات محور الحياة فى قصر مثل هذا ، كما أنه يتحكم فى المسارات المختلفة . وهو عبارة عن مساحة مستطيلة ذات بوائك فى جوانبها الأربعة وأعمدة مزدوجة (القرن السادس عشر) ، وقد حلت هذه الأعمدة محل أخرى لها طراز مختلف (ذلك أنها قد أعيد استخدامها فى هذا المكان) ، وعليها قوصرات Cimacios

خشبية بها زخرفة عبارة عن معينات ، وبذلك يكتمل المشهد مع الحوائط . وهنا يلاحظ وجود صله عميقة - فى الجانب الزخرفى - بما هو قائم فى غرناطة الناصريين سواء كان ذلك فى الزخارف الجصية ، أو كسوة الوزرات بالسيراميك ، أو النقوش الكتابية العربية التى تكرر العبارة الموروثة عن الناصريين . ولا نعدم فى هذا المكان وجود التروس التى تخص الملك (تروس قشتالة و ليون ، وجماعة لاباندا) . وتكتمل الزخارف خلال القرن السادس عشر بالإسهامات التى جاءت فى عهد الإمبراطور كارلوس الخامس . وهناك احتمال أن يكون الفراغ الكائن فى الهواء الطلق عبارة عن حديقة ذات أربعة أجزاء ، ثم تم تحويلها إلى أرض فضاء مع مطلع السادس عشر .

ويتمخض عن هذه المجموعة من المسطحات حجرات أخرى تلتف حول صحن العرائس **Muñecas** مثل صالون الأمير ، أو حجرة نوم الملكة ذات التصميم الثلاثى (ثلاثة أجزاء) . وتقع هاتان الحجرتان على الجانبين الشرقى والغربى اللذين يرتبطان بكل من صالة " **Pases Perdidos** الخطوات التائهة " وصالة السقف **Techo** للملوك الكاثوليك ، وهما تكرران مع الصحن بأنه خاص وصميم وحوله عقود تقوم على أعمدة خلافية ، ووزرات مكسوّة ، وزخارف جصية قام عليها معلمون غرناطيون ، وتوريقات ، ومعينات ، وإفريز من العقود الصغيرة ذات الفصوص المتعددة . ولا ننسى فى هذا المقام الرؤوس الصغيرة الأربعة الكائنة فى العقد الذى يؤدى إلى الممشى الذى يقوم إلى الدهليز ، وهو يعتبر أصل تسمية المكان .

ولا يكتمل القصر إلا بالمدخل الذى هو عبارة عن الواجهة المطلة على صحن مونتريا **Montería** الذى يؤدى إلى مدخل منحرف إلى الجزء الخاص بصحن العرائس **Muñecas** وإلى صحن الوصيفات ، وكذلك سلم (يسمى السيدات) **Damas** يؤدى إلى الطابق العلوى حيث توجد القبة أو الغرفة الملكية . وتتكون هذه المجموعة من صالة كبيرة مركزية تقوم على الواجهة ، وتحيط بها حجرتان جانبيتان وحجرة نوم مقسمة إلى ثلاثة أجزاء فى الجانب المطل على صحن الوصيفات . ولقد كان المسطح الرئيسى " للغرفة الملكية العليا " (التى يطلق عليها فى الوقت الحاضر صالة التشريفات **Audiencias** مكونا من ثلاثة أجزاء ، تفصلها عن بعضها عقود تقوم على أعمدة رخامية مختلفة الألوان ولها تيجان خلافية ، وأخرى ترجع إلى طراز عصر

النهضة . أما الواجهة الشمالية فتفتح على واجهة القصر من خلال دهليز ضيق تغطيه قباب مقربصات . أما وزرة الصالة فهى عبارة عن كسوة رائعة الألوان وأصيلة من السيراميك ، بينما نجد باقى الحوائط ملىء بالكثير من الزخارف الجصية ذات التوريقات والنقوش الكتابية العربية ، بالإضافة إلى المقربصات . أما السقف فهو عبارة عن سقف خشبى مقبى يتضمن تشبيكات ، ولقد أعيدت هيكلة السقف عام ١٩٠٩ م على يد "خوسيه جومث أوتيرو" J. G. Otero [٩٥] .

أما الجزء العلوى للقصر فيكتمل من خلال الممرّ الجنوبى بغرفة يطلق عليها غرفة نوم الملك بدرو (مكونة من ثلاثة أجزاء مع الحنيات الجانبية ,وتنفصل عن بعضها بواسطة عقود) ، ويتم الدخول إليها بواسطة سلم يقع فى الزاوية الجنوبية الشرقية لصحن الوصيفات ، أما المساحة الوسطى فهى مربعة الشكل وبها كسوة رائعة للوزرات عبارة عن السيراميك ، وحوائط مزخرفة بالجص (جرت عليها يد الإصلاحات خلال القرن السادس عشر) ، بالإضافة إلى هيكل خشبى ممتاز مكون من كتل خشبية ومصد مكشوف apeinazado . وأخيرا نجد غرفا فوق الدهليز الجنوبى وهذه الغرف تقع على حجرات الأمراء infantes .

هذه المجموعة المعمارية الهامة كان لها باب خارجى كما سبق القول ، وواجهته تعتبر الأولى من نوعها فى العمارة المدنية فى شبه جزيرة أيبيريا . يحيط بالبوابة أربعة عقود ذات الانحناء المرتفع Peraltados ، مشيدة من الآجر ، فى جانب وتقوم العقود على أكتاف مثمنة ، وترجع الدهاليز العليا إلى عصر الملوك الكاثوليك . وهذا الاهتمام الواضح بالمؤثرات البصرية للمنطقة الوسطى يكتمل بالجزء العلوى لسقف " غرفة الملك " العليا . ونجد على الواجهة بساطا زخرفيا به العناصر المعمارية وأفضل ما هو موروث عن التراث الفنى الطليطلى والإشبيلى والغرناطى ، وقد جاء هذا على يد معلّمين قدموا من المدن الثلاث . ومع هذا يمكننا التفكير فى قيام رجل واحد بإعداد التصميم وقد أخذ فى اعتباره واجهة قصر تورديسياس [٩٦] . أما الطابق السفلى فيلاحظ أن البوابة مشيدة من الكتل الحجرية الخاصة بعصر الموحدين ، وأبرزها كتل العتب التى تولى نقشها بالحفر فنانون طليطليون ، حيث تركوا عليها موضوعات التوريقات وأشرطة ذات لون أخضر . أما ما هو إشبيلى فنراه على الجوانب من خلال العقود الصماء ،

والمتعددة الفصوص والتى تتحول إلى معينات تندرج تحت طنف (وهنا نجد العلاقة واضحة مع مئذنة الخيرالدا) ، ويكتمل هذا المستوى الأول بثلاث مساحات تنفصل عن بعضها بأشرطة من السيراميك ، عليها معينات أساسها عقود صغيرة متعددة الفصوص ، كما لا نعدم الزخارف النباتية ، والنقوش الكتابية الكوفية ، والموضوعات الخاصة بالشعارات المتعلقة بالملك السيد بدرو الأول .

وتتكرر فى الطابق العلوى نفس البنية الثلاثية مع مشربيات ذات نوافذ مزدوجة فى الأطراف وثلاثية فى الوسط . وتتركز العناصر اللونية فى هذه المساحة فى استخدام المواد المختلفة ابتداءً من رخام الأعمدة القائمة فى النوافذ وانتهاءً بالأشرطة المكسوة بالسيراميك ، مرورا بالسيراميك المصمم على هيئة تشبيكات . وتقوم الأشرطة المكونة من النقوش الكتابية العربية بدور الإطار لهذه العناصر الزخرفية ، ومحتوى هذه الأشرطة هو العبارة الشهيرة " لا غالب إلا الله " كما نجد نقوشا بالقوطية (أَمَرَ الرفيع المقام وعظيم النبل والقوة والاقدام ، السيد بدرو ملك قشتالة وليون بفضل من الله ، بتشييد هذه القصور وتلك الواجهات عام ١٤٠٢م) . ويرتبط التاريخ المذكور فى العبارة السابقة بالتقويم المسمى " التقويم الإسبانى أو تقويم قيصر " حيث يبدأ عام ٣٨ قبل ميلاد المسيح ، ومعنى هذا أن التاريخ الحقيقى طبقا للمعمول به حاليا هو ١٣٦٤م [٩٧] .

وأخيرا نجد أن الواجهة متوجة برفرف ضخم من الخشب الذى يتكئ على كوابيل ، وهذه الأخيرة تقوم على أكتاف وأعمدة (فى الجزء السفلى) تقوم بمثابة إطار للعناصر الزخرفية . ولقد قام بهذا العمل نجارون طليطليون واستخدموا عناصر زخرفية نباتية ، ونقوشا كتابية ، ومقربصات .

ويعتبر مشروع الملك بدرو أبرز الإسهامات الملكية الإسبانية خلال العصور الوسطى ، حيث نجد مشاكل متعلقة بالتشغيل والحلول المقترحة من حيث المسطحات ، وخاصة الموروثة من العمارة الأندلسية ، وكذلك الطروحات التى طرحتها قصور الحمراء بغرناطة التى تأثرت هى الأخرى بما تم تنفيذه فى إشبيلية .

وهذه المجموعة ليس لها ما يشبهها أو قد أثَّر فيها فى العمارة المسيحية الأوربية . إننا حقا نجد نفس هذه الوظائف فى مجموعات أخرى سابقة ، لكننا لا نجد الانسجام

الذى نجده هنا ، أضف إلى ما سبق أن العناصر الزخرفية تلاحمت بشكل كامل مع العناصر المعمارية ، بحيث لا تستغنى إحداها عن الأخرى حيث نجد تنويعات ضخمة فى استخدام الجص والسيراميك المزجج ، والنجارة (التى اختفى معظمها) . وتم الوصول بهذه العناصر إلى أقصى الغايات الممكنة فى إطار الموروث الإسلامى [٩٨] .
كما لا نعدم هنا بعض العناصر الزخرفية ذات الأصول المسيحية . ونذهب فى القول إلى ما هو أبعد من ذلك ، فهناك أغلب العناصر الزخرفية التى انتقلت إلى قصور أخرى لملوك قشتالة ، ثم انتقلت من إشبيلية إلى مراكز أخرى بعيدة مثلما هو الحال فى سرقسطة [٩٩] ، وفى هذا المقام لا يمكن أن نتجاهل العلاقات الدبلوماسية التى تحمل فى طياتها تأثيرات ثقافية ، فلقد حظى الملك الناصرى محمد الخامس بحماية الملك بدرو الأول كما عاش فى هذا القصر الإشبيلى أثناء فترة نفيه . نلاحظ أن ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ/ ١٤٠٥م) زار إشبيلية (١٣٦٣م) (٧٦٥هـ) ، كما أن ابن الخطيب [ت ٧٧٦هـ/ ١٣٧٤م] الرجل الذى أرسلت به غرناطة إلى إشبيلية ثم عقد صداقة حميمة مع الملك بدرو الأول حتى أصبح أحد نصحائه ، وهذا ما نلاحظه من خلال المراسلات القائمة بينهما والتى تتضمنها حوليّات المملكة . كما مرّ بإشبيلية أيضا أرستقراطيون من الإنجليز الذين أيدوا الملك أثناء الحرب الأهلية مثل نيل لورنج **Nel Loring** ، وريتشارد بوتشاردون **Richard** ، وتوماس بالاستر **Thomas Balaster** الذين أرسلهم أمير ويلز **Gales** عام ١٣٦٧م [١٠٠] .

لكن المؤسف أن الملك المؤسس لم يستخدم هذه العلاقات ، والخلاصة الثقافية التى يرمز لها القصر . وإذا ما وضعنا فى الاعتبار تاريخ بوابات صالون السفراء (١٣٦٦م) ، وأن الحرب الأهلية قد بدأت خلال شهر مارس من نفس العام وانتهت بعد ذلك بثلاث سنوات مع وفاة الملك، فإن هذه المجموعة المعمارية لم تخدم كثيرا . وهذا يدفعنا إلى الظن بأن بعض المسطحات لم تكن قد انتهت بعد، كما أن التنظيم المجزّأ للطابق العلوى إنما يرتبط بهذه النتيجة المتسارعة . غير أن النموذج كان يتسم بالحيوية وتحول إلى نموذج (ولقد تحدثنا عن تأثيره على غرناطة) ، وخاصة بالنسبة للمنطقة المحيطة به . وحول هذه النقطة يحدثنا رفائيل جومث بقوله : " إذا ما أخذنا فى الاعتبار وضع الملك وهو على رأس الهرم الاجتماعى للمجتمع الأرستقراطى ، فإن هذا

الأخير سوف يسير على نهج الأول كنموذج حياة (...) ، ويجعله بداية سلسلة من القصور الإشبيلية نبرز من بينها منزل ألتاميرا Altamira ، وكاسا أوليا Clea ، ومنزل آل سواريث دى فيجيروا S. de Figueroa فى استجة . . ." (١٠١).

٣-١٤ : قصر الجعفرية بسرقسطة : -

لقد تعرض قصر الجعفرية لمجموعة من التعديلات منذ أن وقع تحت السيطرة المسيحية وهناك بعض هذه التعديلات التى اتسمت بالثراء لكن أغلب ما حدث خلال القرون التالية - فى هذا المقام - كان بغرض تغيير فى الوظائف (تحويل جزء منه إلى سجن لمحاكم التفتيش ، وبعد ذلك معسكر) ، وبالتالى كان سيئا للغاية فيما يتعلق بالحفاظ على الأثر ودراسته التاريخية . وقد أدى نقل مجلس أرغن (Las Cortes) فى أرغن إلى القصر خلال العقود الأخيرة إلى القيام بكثير من الأنشطة الآثارية العميقة ، والمتعلقة بترميم ، وإعادة تشغيل ، وإعادة الأطلال الآثارية إلى سابق عهدها، وبالتالى يمكننا اليوم القيام بدراسات لم نكن لنفكر فيها منذ أعوام مضت .

كما أن مجلس أرغن Las Cortes de Aragon قد جرت حوله عدة دراسات قام بها متخصصون فى المجالات المختلفة المتعلقة بقصر الجعفرية ، ونشرت فى مجلدين يتضمنان آخر ما جرى من أعمال الترميم (١٠٢) .

وفى نفس العام الذى استولى فيه الملك ألفونسو الأول على سرقسطة (١١١٨/١٢/١٨م) أصبح قصر الجعفرية الهودى جزءًا من المقر الملكى ، وقبل ملوك أرغن نفس التوزيع الخاص بمسطحات القصر ، وأكثر من هذا أن القصر ظل على حاله طوال القرنين التاليين ، اللهم إلا بعض أعمال الصيانة والتهيئة البسيطة .

ويمثل قصر الجعفرية أهم الأعمال المعمارية لملوك الطوائف الذين ظهروا بعد زوال الخلافة الأموية فى قرطبة وقد بدأ البناء بما يسمى برج تروبادور Trovador الذى يعتبر سابقا من حيث الفترة الزمنية أى يمكن القول بأنه يرجع إلى القرن التاسع أو القرن العاشر . وعندما استولى ألفونسو الأول على المدينة فإن ما وجده كان هو

القصر الذى شيده أبو جعفر أحمد الأول (المقتدر بالله) (١٠٤٦ - ١٠٨١م) (٤٣٨ - ٤٧٤هـ) ، وهو الملك الثانى فى سلسلة بنى هود . وقد عرف القصر فى البداية باسم "قصر السرور" (وعرف أيضا بـ "مجلس الذهب") ، وشاع قصر " الجعفرية " المشتق من اسم المؤسس (الصواب من كنيته أبى جعفر) . وفيما يتعلق بصياغته الفنية المشتقة من قرطبة نجد أنه أصبح مصدر تأثير بعد أن أصبح مركز الملكية الأرغنية بعد الغزو .

وتبدأ أولى الأخبار المتعلقة بإعمال المسيحيين أيديهم بالتعديل فى القصر عندما منح الملك السيد / بيرنجر Berenguer رئيس دير Carcasonne (Lagresse - فرنسا) حق إقامة كنيسة صغيرة فى منطقة القصر . ولقد بدا أن بناء الكنيسة لم يتمثل فى بناء كنيسة رومانية بل من المحتمل أن الغاية هى تحويل المسجد الصغير إلى كنيسة ، وذلك بإزالة العناصر الزخرفية الإسلامية من خلال وضع طبقة من الجص عليها . وبذلك يدخل المشروع الدينى فى إطار النظام التقليدى الذى سارت عليه الممالك المسيحية ، وكذلك أغلب الثقافات الغازية التى تقوم بتحويل المبانى الخاصة بالمهزومين إلى مبان قاصرة على ممارسة الشعائر الدينية لهم .

ورغم أننا نعرف القليل عن الأعمال التى أنجزت خلال القرن الثالث عشر ، إلا أننا نعرف أن منح درجة المعلم كان من نصيب محمد بيتو M. Bellito لقيامة بأعمال الجعفرية عام ١٣٠١م (٧٠١ هـ) ، وأن والده قد تمتع بهذا المنصب قبل ذلك . الأمر الذى يوضح اهتمام الملوك بصيانة القصر الذى حظى بوجود معلم مسلم ، وبالتالى كان على معرفة قوية بتقنيات العمارة المتبقية فى عهد أسرة بنى هود .

وفيما يتعلق بإعادة الاستخدام والتهيئة حتى يكون المبنى مناسبا للبلاط المسيحى ، يجب الإشارة إلى أن المبنى الأساسى فى القصر الإسلامى ظل محتفظًا بتوزيع الفراغات التى به . وعلى ذلك يمكن القول بأن الصالة الشمالية للقصر الإسلامى أو ما يسمى بالصالون الذهبى أصبحت الصالون الملكى ، وهنا نجد أن الحجرة الغربية أصبحت غرفة نوم الملك ، وفى عام ١٣٠١م (٧٠١ هـ) تم فتح نافذة فيها بناء على أوامر الملك خايمى الثانى Jaime لمزيد من الإضاءة الداخلية ؛ ذلك أن الغرفة لم يكن بها من فتحات إلا الباب الموصل بالصالون الذهبى مثلما هى العادة فى الإنشاءات الإسلامية .

كما جرت أعمال أخرى موثقة فى إطار إدخال تحسينات على الحديقة ، وتوسعة الحمام الملكى للإفادة منه بشكل أفضل والحمام لم يكن داخلا فى القصر .

وفى عهد الملك بدرو الرابع (١٣٣٦ - ١٣٨٧) تم إجراء سلسلة من التعديلات الهامة فى الجعفرية جعلت منه قصراً مدجناً بمعنى الكلمة ، وذلك من خلال الإبقاء على البنية الإسلامية ، وإضافة بعض المبانى الأخرى التى تناسب مجلس البلاط .

وكان أول عمل هام قام به الملك فى هذا القصر هو بناء مصلى سان مارتين خلال الفترة بين عامى ١٣٣٨م و١٣٣٩م . يقع هذا المصلى فى الزاوية الشمالية الشرقية للجعفرية ، وله بلاطتان لكل واحدة ثلاث تربيعات إحداها ذات قبة مضلعة Cruceria . وبعد ذلك مباشرة تم تزويد المكان بأثاث لأداء الشعائر وشعارات ملكية . ولقد تعرض هذا المكان لتعديلات هامة على مدى التاريخ ، مثلما وجدنا ذلك عام ١٧٧٢م حيث تم تغطية العناصر المدجنة بعناصر من الفن الباروكى . وخلال القرن العشرين تم تنظيف المكان من تلك العناصر وتهيئة المكان ليكون مركز التوثيق لمجلس المدينة . وخلال هذه العملية ظهرت مجموعة من العناصر الزخرفية ، ومنها نذكر وجود عقود متعددة الخطوط متقاطعة تم تنفيذها بواسطة الملاط وهى أقدم العقود التى نجدها فى أرغن .

وخلال عقد الخمسينات عاد الملك بدرو الرابع إلى الحجرات الخاصة بالقصر الإسلامى ، وأمر بتجديد أرضية حجرة النوم الملكية (١٣٥٢م) ، وإقامة مدفأة فى الحجرة الشرقية المقابلة (١٣٥٩م) . وهذا يجعلنا نعتبر هذه الغرفة بمثابة غرفة طعام استخدمتها الملكة أثناء الاحتفالات بتتويج الملك مارتين الأول . لكنها اختفت من الوجود لسوء الحظ .

ومع هذا نجد أن التعديلات الأكثر أهمية للملك بدرو الرابع تتركز فيما أطلق عليه " القصر الجديد" . ويمكن أن يرجع تاريخ بناء هذا القصر إلى الفترة بين عام ١٣٥٤م والسنوات الأولى لعقد الستينيات . ولقد ضم هذا القصر الجديد الحجرات الإسلامية الواقعة فى القطاع الشمالى ، وكذلك بناء حجرات أخرى بين الحجرات الأولى وبين السور ، وكذلك فوق البوائك الإسلامية وتقدمت أجنحته نحو الجنوب .

"وعلى ذلك فقد أُلصقت بالصالون الذهبى الموروث عن عصر ملوك الطوائف ، وللصالة الكائنة فى الطابق العلوى فوق الصالون المكور صالتان مدجنتان أخريان فى الجهة الشمالية ويحدهما من فوقها . وفيما يتعلق بالصالة الثانية المقامة فى الطابق الثانى فوق الصالون الذهبى الموروث عن عصر ملوك الطوائف (والتى يرى المتخصصون أن بناءها يرجع إلى ذلك العصر) فمن المحتمل أنها تعرضت للتعديل فى هذه المرحلة المدجنة . وعلى ارتفاع أقل من الذى عليه الصالتان الكائنتان فى الطابق العلوى (فهما مقامتان جنوبا فوق البائكة الموروثة عن عصر ملوك الطوائف وأجنحتها الممتدة) أقيمت حجرتان أخريان للقيام بوظيفة المراقبة على شكل حرف U باتجاه حديقة صحن سانتا إيزابيل ، وهما حجرتان مدجنتان ، ثم هدم الجزء الأعظم منهما أثناء إجراء الأعمال فى إنشاء قصر الملوك الكاثوليك ، لكن بقى منهما نافذتان فى الحوائط تمت الإفادة منهما " (١٠٣) .

وتتسم النافذتان المذكورتان بأهمية كبيرة ؛ ذلك أنهما تجمعان بين التصميم القوطى ؛ إذ هناك أربعة أعمدة لتقسيم الضوء وتقوم فوقها عقود مدببة متقاطعة ، ومع هذه العقود هناك العقود ذات الثلاثة فصوص التى تميل إلى القوطية والتوريقات ذات الأصول الإسلامية .

وربما ترجع البائكة القائمة فى صحن سانتا إيزابيل إلى نفس الفترة ، وهى بائكة مكونة من عقود مدببة تقوم على أكتاف ، ولها عقود مفصصة فى باطن العقد وكذلك فتحات فى طبلات العقود . وإلى نفس الفترة التاريخية تنسب الغرفة المسماة غرفة " القديسة إيزابيل " والكائنة فوق المسجد ، والتى لازال باقيا منها الباب ذو العقد المدبب والمفصص ، وبعض الزخارف الجصية الكائنة فى الطبلات والطنف .

وتنتهى هذه المرحلة من البناء بإقامة مصلى " سان خورخى " S. Jorge فى القطاع الجنوبى لقصر ملوك الطوائف وانتهى العمل فيه عام ١٣٦١م ، وهذا المبنى الجديد كان بمثابة مصلى الملكة ، وقد عرفنا بيانات عن مخططه من خلال مخطط يرجع إلى عام ١٧٤٧م ، فهو مستطيل المساحة به أربع تربيعات عليها قباب مضلعة Cruceria ، ولقد اختفى المصلى المذكور عام ١٨٦٧م ولم يتبق منه إلا وردة جصية محفوظة الآن فى المتحف الوطنى للآثار بمدريد ، حيث نلاحظ تشابك عناصر زخرفية قوطية وإسلامية (١٠٤) .

ومع هذا فإن الأعمال الإنشائية الكبرى الموثقة التى تمت خلال حكم الملك بدرو الرابع تشير إلى المزيد من التعديل الذى جرى على حجرات أصغر حجما . ففى عام ١٣٧١م أُعْملتَ يَدُ التعديل فيما يسمى فى الوقت الحاضر ببرج تروبادور (البرج الكبير) فى القطاع الشمالى للقصر الذى يرجع إلى بنى هود ، وكذلك فى برج بينتو Viento الكائن فى المنطقة الجنوبية . ولقد كان البرج الأول النواة الأولى للقصر فى العصر السابق على عصر بنى هود ، وكان ملحقا به الطابق السفلى . وأثناء عصر ملوك الطوائف فى سرقسطة تمت إقامة طابقين آخرين ، وخلال عصر بدرو الرابع تمت إقامة حجرتين جديدتين فوق ما سبق .

أما برج بينتو فقد زال عن الوجود خلال القرن الثامن عشر . ويمكننا الاطلاع على الوثائق المتوفرة لنستخلص منها أن ذلك البرج الإسلامى المستدير الشكل كان ضمن برج آخر مربع الشكل ، وتم ملء الفراغ الموجود بينهما حتى مستوى السور ، وبعد ذلك تم بناء عدة حجرات استخدمت عام ١٤١٤م كغرف نوم للأمير ولى العهد ألفونسو الخامس العظيم el Magnanimo أثناء تتويج فرناندو دى انتيكيرا F. de Antequera .

وقام من خلفوا الملك بدرو الرابع مباشرة بإجراء تعديلات نمط الشعار المرسوم على سقف الصالون المدجن الكائن فى الشمال فى الطابق الأرضى ، وجاء ذلك بأن أزال الشعارين الخاصين بالزوجتين الأوليين لفرناندو الرابع ووضع ، فيها الأسلحة الخاصة بالزوجة الثانية للملك وهى الملكة فيولانت دى بار Violante . de Bar .

وتم خلال عهد الملك مارتين الأول (١٣٩٦ - ١٤١٠م) استكمال بعض الحجرات التى بناها الملك بدرو الرابع . وربما كان أبرز ما أسهم به هو واجهة كنيسة سان مارتين . وهذه الواجهة تجمع بين النمط القوطى حيث نجد العقد المرجونى Carpanel والعقد المدبب ، وقد تركت إحدى الطبلات خالية لوضع تمثال فيها ، وبين العناصر المدجنة المكونة من طنف به معينات من الآجر البارز أو العقود الصغيرة المتعددة الخطوط التى تمر بمنطقة الطبلة ، وبذلك تزيل الحاجة إلى وجود التماثيل . وفى الختام نجد أن قصر الجعفرية أخذ يفقد أهميته خلال القرن الخامس عشر بالنسبة للملكية الأرغنية، واقتصر فقط على حفلات تتويج الملوك . وهنا لن يحظى القصر باهتمام آخر إلا عندما يحل عصر الملوك الكاثوليك .

الهوامش

(١) I.M. T. Pérez Higuera, Arquitectura Mudéjar en Castilla y Leon, pág. 62.

(٢) Cfr. J. Caston Lanaspa, Arquitectura gotica religiosa en Valladolid y su provincia (Siglos XIII-XVI, págs. 487-189.

(٣) M. T. Pérez Higuera. op. cit., pág. 69.

(٤) Cfr.J. Caston Lanaspa, op. cit., págs. 243-247.

(٥) M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gotico, pág. 331.

(٦) Ibídem, págs. 395-396 y B. Martinez Caviro, Mudéjar Toledano. Palacios y Con ventos, págs. 211-220.

(٧) Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., páginas 349-350 y B. B. Martinez Caviro, op. cit., págs. 175-185.

(٨) Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., pág. 360 y B. B. Martinez Caviro, op. cit., págs. 261-274.

(٩) Cfr M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., páginas 353-354 y B. B. Martínez Caviro, op. cit., págs. 97-102.

(١٠) Cfr M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., págs. 181-186.

(١١) Ibídem, pág. 184.

(١٢) Ibídem, págs. 295-296.

(١٣) Cfr. M. C. Abad Castro, Arquitecturas religiosa en el arzobispado de Toledo, págs. 97-104 y B. Pavon Maldonado, Guadalajara Medieval, págs. 43-47.

(١٤) W. Rinc?n Garcia, El Mudéjar y la Orden del Santo Sepulcro en Aragon. Pág. 250.

(١٥) Cfr. 0. Cuella Esteban, San Pedro Martir de Galatayud, págs. 131-139.

(١٦) Cfr. G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2 pág. 465.

(١٧) Ibidem, vol. 2, págs. 465-466.

(١٨) Ibidem, vol. 2, págs. 14-23.

(١٩) Ibidem, vol. 2, págs. 250-258 y El arte Mudéjar en Teruel y su provincia, págs. 36-41.

(٢٠) G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, págs. 384.

(٢١) بقيت الإشارة الى مقر الإقامة الملاصق للجانب الجنوبي لدار العبادة وهو عبارة عن مخطط مربع الشكل له خمسة تربيعات بها عقود في كل جانب وله أسقف عبارة عن قباب مضلعة (تقاطع Cruceros)

(٢٢) G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, págs. 128-129.

(٢٣) Cfr. G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, págs. 111-1 12.

(٢٤) Ibídem, págs. 463-46.

(٢٥) W. Rincan Garcia, op. cit., págs. 249.

(٢٦) Cfr. G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, págs. 4 10-411.

(٢٧) Ibidem, pág. 411.

(٢٨) G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, pág. 135.

(٢٩) G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, pág. 413.

(٣٠) Ibidem, pág. 412.

(٣١) Cfr. W. Rincon Garcia, op. cit., págs. 247-254.

(٣٢) Ibidem, pág. 254.

(٣٣) G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, pág. 114.

(٣٤) Cfr. Ph. Araguas y A. Peropadre Muniesa, La "Seo del Salvador" église cathédra/e de Saragossc, étude architecturale, des origines ? 1550, págs. 281-305. Se trata de un estudio preciso sobre la época de la catedral de Zaragoza que nos interesa.

(٣٥) Cfr. C. Lacarra Ducay, El Tetnplo Arzobispal (1318-1381), en AA.VV., "La Seo de Zaragoza", págs. 127-138.

(٣٦) Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Lo aragonés y lo sevillano en La ornamentacion de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza, págs. 47-66 y Cerámica decorativa y azulejería en la Seo de Zaragoza, en AA.VV., "La Seo de Zaragoza", págs. 381-388.

(٣٧) Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, págs. 241.

(٣٨) Ibídem, vol. 2, pág. 386.

Ibídem, vol. 2, pág. 386. (٣٩)

P. Mogollon. El Mudéjar en Extremadura, en AA.VV. "El Mudéjar Iberoameri- (٤٠)
cano", pág. 101.

Cfr. P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, págs. 268-2 70. (٤١)

Ibídem, págs. 137-139. (٤٢)

Ibídem, págs. 275-278. (٤٣)

Ibídem, págs. 207-208 y 134-135. (٤٤)

Cfr. P. Mogollon, El Monasterio de Tentudia, Vicario de la Orden Militar de (٤٥)
Santiago, págs. 169-186.

Cfr. P. Mogollon. El Mudéjar en Extremadura, en G. Borras (coord.), "El Arte (٤٦)
Mudéjar", pág. 95.

P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, pág. 181. (٤٧)

P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, en G. Borras (coord.), "El Arte Mu- (٤٨)
déjar", págs. 91 -92.

Ibidem, pág. 92. (٤٩)

El modelo. con variantes, fue repetido como humilladero en la parte alta de (٥٠)
la sierra de Altamira, a pocos kilometros de Guadalupe. Cfr P. Mogollon, El Mudéjar
en Extremadura, pág. 193-194.

Cfr. R. Manzano Martos, Casas y Palacios en Sevilla almohade. Sus antece- (٥١)
dentes Hispanicos pág. 321.

M. T. Pérez Higuera, Arquitectura Mudéjar en Castilla y Leon, pág, 93- 96. (٥٢)

P. Mogoll?n, El Mudéjar guadalupense, págs. 29-4 1. (٥٣)

Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. ValdivieSO, Guia artistica de (٥٤)
Sevilla y Su provincia, págs. 214-213.

Ibídem, págs. 163-164. (٥٥)

La armadura central se renovaria en el siglo xvII. cfr. M. A. Toajas Roger, (٥٦)
Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII,
pág. 49.

La armadura es fechada por algunos estudiosos en el siglo xv, cfr. C. Duclós (٥٧)
Bautista, Garpintería de Blanco en la Arquitectura religisa de Sevilla, pág. 304.

Cfr. A. Morales, M.J. Sanz,J. M. Scrrera y E. Valdivie SO, op. Cit., pág. 104. (٥٨)

(٥٩) Las techumbres parece que se renovaron en el siglo xvl. cfr. M. C. Fraga González, Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía, págs. 227.

(٦٠) Cfr. A. Morales. M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., págs. 258-259.

(٦١) Ibídem, pág. 333.

(٦٢) Ibídem, pág. 206.

(٦٣) Ambas iglesias, ubeda y Canena, han sufrido intevenciones historicas y actuales que han falseado y anulado sus valores artosticos. Cfr. L. Gila Medina, El Mudéjar en Jaén. Aproxima-cion a una fecunda realidad artistica, pág. 131-133 v Arquitectura Religiosa de La Baja Edad Media en Baeza y ubeda, págs. 121-131.

(٦٤) Cfr. A. Morales, Arquitectura medieval en La Sierra de Aracena, págs. 19-20.

(٦٥) Cfr. A.Jiménez, Arquiteciura Mudéjar y Repoblacion: el modelo onubense, págs. 237- 252.

(٦٦) Ibídem, pág. 243. Esta iglesia asume también la denominacion de San Mamés al situarse alli esta advocacion tras la ruina de ermita con este nombre que respondia a un proyecto de abside semicircular y una sola nave. Cfr. A. Morales Martinez. op. cit., págs. 90-91

(٦٧) Cfr. A. Morales, op. cit., pág. 127.

(٦٨) Tbidem, pág. 99.

(٦٩) Ibídem, pág. 127. También responde a este esquema la iglesia de Santa Zita de Zufre, pág. 133.

(٧٠) Ibídem , pág. 123.

(٧١) Ibídem, pág. 132.

(٧٢) Cfr. M. A. Jordano Barbudo, Arquitectura medieval crstiana en Górdoba, pág. 153; y M. Nieto Cumplido. La Catedral de Górdoba, págs. 360-362.

(٧٣) M. A. Jordano Barbudo, op. cit., pág. 158 y M. Nieto Cumplido, op. cit., págs. 460-466.

(٧٤) M. A. Jordano Barbudo, op. cit., págs. 152-153.

(٧٥) Cfr. R. Sánchez Saus, Aspectos de la religiosidad urbana bajomedieval: Las fundaciones funerarias de la aristocracia sevillana, págs. 299-311.

(٧٦) A. Morales, M. J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., pág. 142.

(٧٧) Cfr. G. Duclas Bautista, Carpinteria de lo Blanco, en la Arquitectura Religiosa de Sevilla, pág. 307.

Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., pág. 127. (٧٨)

Cfr. P. Gutiérrez Moreno, La Capilla sevillana de la Quinta Angustia, págs. (٧٩) 233-245.

Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., págs. 164 y 215. (٨٠)

Cfr. R. Cómez Ramos, El Alcázar del Rey don Pedro, páginas 32-33. No ob- (٨١) stante, en la crónica de Alfonso XI se recoge la noticia de la reunión del monarca con sus nobles en el patio de Yeso lo que apunta a que ya estaba construida la sala de Justicia, cfr. M. T. Pérez Higuera, Mudejarismo en La Baja Edad Media, pág. 14.

Cfr. J. Navarro Palazon y P. Jiménez Castillo, El castillejo de Monteagudo: (٨٢) Qasr ibn Sad, págs. 63-103.

Sobre el alcázar de los reyes cristianos de Córdoba, el estudio del arquitecto (٨٣) restaurador Victor Escribano Ucelav revela datos de importancia en la comprensión histórica atendiendo, sobre todo, a las grandes transformaciones sufridas por el conjunto para su funcionamiento como espacio museográfico. Cfr. V. Escribano Ucelay, Estudio histórico artictico del Alcázai de los Reyes Cristianos de Córdoba.

M. T. Pérez Higuera, Arquitectura Mudéjar en Castilla y Leon, pág. 93. (٨٤)

Ibídem. (٨٥)

Ibídem, págs. 96-98. (٨٦)

Ibídem, pág. 99. (٨٧)

Cfr. M. González Cristóbal, Inventarios Documentales. Monasterio de Santa (٨٨) Clara de Tordesillas, 1316-1936, págs. 296 y 298.

Cfr. P.J. Lavado Paradinas, El palacio mudéjar de Astudillo, págs. 579-599. (٨٩)

A. Otejón, Historia de Astudillo y del convento de Santa Cla-ra, pág. 274. (٩٠)

M. T. Pérez Higuera, op. cit., págs. 104-105. (٩١)

Agradezco la colaboración prestada por el arquitecto Antonio Almagro que (٩٢) me adelantó, en varias conversaciones, algunas de las conclusiones del levantamiento planimétrico que lleva a cabo por encargo del Patronato del Real Alc?zar, haciéndome comprensible el conjunto del palacio de Pedro I.

Las distintas posturas historiográficas al respecto están bien resumidas, ne- (٩٣) cesariamente sin conclusiones, en M. I. González Ramírez, El trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla, págs. 109-112.

R. Cómez Ramos, El Alcázar del Rey Don Pedro, páginas 64-67. (٩٤)

J. C. Hernández Núñez y A. Morales. El Real Alcázar de Sevilla, pág. 37. (٩٥)

R. Cómez Ramos, op. cit., págs. 71-79. (٩٦)

Cfr. J. C. Hernandez Núñez y A. Morales, op. cit., pág. 45. (٩٧)

Cfr. M. I. González Ramñrez, op. cit. (٩٨)

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación (٩٩) mudéjar de la Parroquita de la Seo de Zaragoza, págs. 275-293.

R. Cómez Ramos, op. cit., pág. 87. (١٠٠)

Ibídem, pág. 49. (١٠١)

Concretamente, en lo que se refiere al palacio mudéjar del siglo XIV, son (١٠٢) sus autores Esteban Sarasa Sánchez (introduccion histórica), Manuel Martin-Bueno y J. Carlos Saenz Preciado (introducción arqueológica) y Gonzalo Borrás Gualis (descripción artistica), a los cuales seguiremos en las líneas que continúan. AA.VV., La Aljafería.

G. Borrás Gualis, EL palacio mudéjar. Descripción Artistica, en AA.VV., (١٠٣) "La Aljafería". págs. 191-193.

Cfr. E. M. Alquézar Yáñez, I. Arias Sánchez y A. Franco Mata, Carpinteria (١٠٤) y elementos arquitectánicos mudéjares en el Museo Arqueológico Nacional procedentes de Aragón, págs. 867-881.

الفصل الرابع

القرن الخامس عشر

٤ - ١ : أعمال الخشب فى قشتالة وليون : -

فيما يتعلق بالعمارة التى تمت خلال القرون من الثانى عشر وحتى الرابع عشر نجد أنه لم يتبق منها إلا مذابح وتربيعات Tramos مستقيمة فى منطقة صدر الكنيسة ، ولها قباب فرن أو قباب نصف أسطوانية مشيدة من الآجر . وبالنسبة لبلاطات الكنائس فلا تعرف إلا القليل عن أسقفها المقبية، رغم أننا نعرف أنها كانت من الخشب منذ العصر السابق على العصر الرومانى . وهنا نجد أن أغلب المبانى إما جرت عليها تعديلات بنيوية وكذلك أخرى مساحية هامة ، وإما أنه تجديد لأسقفها الخشبية ابتداءً من القرن الخامس عشر . وعلى هذا فإن الأطلال المتبقية من عصور سابقة ليست كثيرة بشكل يكفى للخروج بنتائج تتعلق بالتقنيات وطرائق العمل .

وقد نوّه بدرو لابادو Pedro lavado إلى أنه يمكن القول بأن أغلب دور العبادة ، وكذلك بعض المبانى الأخرى المعاصرة لها خلال القرون الوسطى كانت ذات أسقف خشبية وتم البدء فى تجديدها اعتباراً من القرن الخامس عشر ، توافقا مع الازدهار الاقتصادى الذى عاشته كبريات المدن القشتالية ، حيث كانت مراكز تجارية ومقرا لبعض العائلات النبيلة التى أسهمت خلال هذا القرن والقرن الذى يليه فى إقامة مبانٍ لتعيش فيها ، وإقامة كنائس ومصليات جنائزية للدفن ، وتشييد بعض المؤسسات الدينية لإيواء الأبناء وبعض أفراد الأسرة . وبذلك حل محل هذه الأسقف التى على شكل مقص أو Par e hilera (المسند وعرق الخشب العلوى) أسقف أخرى أكثر

تنوعا وثراء وتعداداً فى الألوان وتذهيبا وجاءت فى شكل هياكل مثمنة الأضلاع أو على شكل قباب بهدف الحد الأقصى من التوازن والمتانة وبدون المزيد من الأبهة الخارجية "[1] .

وتعتبر منطقة تيرّادى كامبوس T.de Campos أبرز المراكز الهامة فى إقليم قشتالة وليون خلال النصف الثانى للقرن الخامس عشر ، وهو مركز يتسم تقنيا باستخدام الطوب المصنوع من التراب المدقوق (الطابية) Tapial فى بناء الجدران ، وباستخدام الأسقف الخشبية المقبية .

وتحدثنا ماريا تيريسا بيريث إيجيرا عن ملامح هذه المجموعة قائلة : " ترتبط البنية بمحاولة إبراز الفراغات المكعبة ، بمعنى أن البلاطات تبقى محصورة بين الصدر المربع والبرج الكائن عند مدخل الكنيسة ، وهذا ما يساعد على متانة المجموعة ؛ ذلك أن أسقف البلاطة تتوازن مع الهياكل المثمنة الكائنة فوق المصليات التى توجد فى صدر دار العبادة أو عند مدخلها" [2] .

وتبرز بعض الإنشاءات ذات الدلالة فى هذا المقام ، ونذكر من بينها كنيسة سانتا ماريا فى بثريّل Becerril de campos وكنيسة أوسيوّس Husillos ذات الهياكل من طراز "المسند و الرباط " . إلا أن بدرو لابادو أشار إلى نظام آخر أطلق عليه " النظام المختلط " ، ويوجد فى مقاطعة تيرّادى كامبوس T. de Campos : " وهناك بعض الأسقف من هذا النوع فى كنيسة سان ميجل دى إسكالادا S.M.de Escalada ، وسقف مقر الإقامة دير سان خوان دى كاستر خيريث S.J.de Castro Jeriz ، وكنيسة كريستو دى دوينياس C.de Dueñas أو إحدى بلاطات كنيسة سان أندرس دى أجيلاردى كامبوس . وتقدم لنا هذه المبانى تنويعة من الأسقف بين " المسند والرباط " و" المسند وعرق الخشب العلوى " Par e hilera ، ذلك أن الدعامة الخشبية الأفقية التى تقع عليها العروق الجانبية تتسم بأنها عريضة بما فيه الكفاية وتزخرف وكأنها رباط حقيقى ، حيث نجدها فى كل من كنيسة كاستروخيريث ، ودينياس ، وأجيلار دى كامبوس ، وبها تشطيبات فى أطراف البلاطة تبدو فى بعض الحالات تنويعة لحوض (معجن) ، وقد خصصت لهذا النوع مرحلة من مراحل التصنيف " المشترك " الخاصة

بالقرن الخامس عشر "[٣] . ومعنى هذا أن العرق الخشبى الأفقى أصبح ذا عرض غير معتاد ، وهنا يمكن الحديث عن مَصَدّ almizate زائف ولهذا يجب استكماله ببعض الزخارف .

تولت بيلين جارثيا دى فيجيرولا B.G.de Figuerola تحليل ودراسة عدد كبير من الأسقف الخشبية المقبية التى ترجع إلى الفترة من القرن الثالث عشر إلى القرن السابع عشر [٤]. وتصف الباحثة الأسقف التى تم إنجازها خلال الفترة من نهاية القرن الثالث عشر وحتى نهاية الخامس عشر بأنها تأخذ ملامح العصور الوسطى ، وأبرز الأسقف التى وصلت إلينا منها وأغلبها هى التى تتعلق بالقرن الخامس عشر. وعلى ذلك فالسمات الشكلية لها هى على النحو التالى :

" لم تعد التشبيكة ذات دور رئيسى كما هو الحال فى هياكل لاحقة ، اللهم إلا بعض الحالات خلال القرن الخامس عشر .

كما أن الزخارف تعتمد أساسا على الألوان ، وهنا تجتمع الموضوعات المدجنة مع غيرها من الموضوعات المتنوعة مثل : المسيحية ، والقوطية ، والشعارات .. .

أما السقف " ذو" المسند والعرق " أو "ذو المسند والرباط " فنجد أن المصدّ أو الجوانب السفلى ذات شرفات مسننة ، أما الهياكل الحديثة (القرنين السادس عشر والسابع عشر) فقد اختفت منها هذه العناصر الزخرفية بشكل تدريجى .

وإذا ما استثنينا عرقين سقفين مغطيين Taujeles (أحدهما فى الجامعة والآخر فى دير سانت إيزابيل) فإن باقى الهياكل الخشبية لا تختفى بنيتها بالزخرفة ، ومع هذا يمكننا أن نرى الزخرفة اللونية القوطية وقد امتدت على طول اللوحات وأسهمت بذلك فى إثارة الخلط "[٥] .

وهناك بعض العمائر الهامة التى كانت فى الأصل قصورا، ثم منحها الملوك أو النبلاء للجماعات الدينية المختلفة ، وهنا نجد أن يد التعديل – بالهدم أحيانا وإضافة مبانٍ أخرى – أخذت تعمل فيها حتى يتوافق المبنى مع وظيفته الجديدة . وربما كان دير سانتا كلارا دى أستوديا أبرز مثال على ذلك . وهناك قصر لألفونسو الحادى عشر

وبدرو الأول بنى خلال القرن الرابع عشر ، وقد قامت السيدة / بياتريث بمنحه إلى مؤسسة دير سانت ماريا لاريال عام ١٣٦٣م بناء على وصية والدها الملك بدرو [٦] . وقد أدى هذا المنح إلى قيام القائمين على أمره بإدخال تعديلات على المبنى الأصلى ، كما أدت الحماية الملكيّة المستمرة للدير إلى محاولة تعديله ليصبح ضريحا ملكيا اعتبارا من عام ١٣٧٣م ، حيث دفنت هناك السيدة / ليونور والدة الملك إنريكى الثانى ، وقد أدت الزيادة فى وظائف الكنيسة – بحيث تعيد جانب الطقس إلى الجنائزى – إلى ضرورة استحداث فرع جديد ، وبذلك بدأ بناء كنيسة جديدة اعتباراً من هذا التاريخ .

والمبنى عبارة عن بلاطة مستطيلة ذات طابع قوطى ، وبها مصلى كبير عليه هيكل خشبى مدجن يرجع إلى القرن الخامس عشر . وقد أضيفت عدة مصليات إلى هذا المسطح وخاصة فى البلاطة اليسرى ، أما المصلى الرائع الخاص بآل سالدابيا Saldaña فقد أقيم عند البلاطة اليمنى . ويلاحظ أن الهيكل القائم على المخطط المستطيل يأخذ شكلا مثمنا ، وبه خمسة سواتر مكشوفة apeinazado بها تشبيكات من ثنتى عشر طرفا ومجموعات من المقربصات ، وكذلك إفريز ومقربصات يضم فى أسفله مجموعه من صور القديسين.

وقد طرحت ماريا أنخلس تواخاس M.A.Toajas إمكانية اعتبار مقصورة الكهنة على أنها مصلى ملكى خاص بالملك خوان الثانى وترجع إلى حوالى عام ١٤٥٠م ، كما تربط المصلى ببعض الأعمال المعاصرة مثل صالون سوليو Solio فى قصر شيقوبية ، أو مصلى " قصر مدريد " الذى تهدم : " يمكن أن يطلق عليه المصلى الملكى على أساس أنه سيكون مسرحا لبلاط إسبانيا ابتداءً من القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر " .

"وقد ضمت هذه المنشآت جميعها(وخاصة فى الدير - القصر المسمى توردسيياس) مجموعة من الأشكال والمفاهيم المعمارية المتنوعة فى تناغم ، وبدون استمرارية أو تناقض (وهذا ما يتناقض تماما مع تاريخ الأساليب الفنية المعمول به) . وهنا يجب أن نشاهد الملامح الذاتية الخاصة بالتجارب الفنية لهذا الزمان ومكانها ، حيث تعتبر هذه المقصورة أحد الأعمال والوثائق الهامة البارزة "[٧].

٤ – ٢ : المنشآت المدنية فى الهضبة الشمالية :

تولت أسرة تراستمارا Trastamara عبء دعم سلطة النبلاء ، الأمر الذى هيأ لهم إعادة بناء حصونهم القديمة أو إدخال تعديلات عليها ، وهيأ هذا الدعم إنشاء قصور فى المدن الهامة القريبة من المسارات المؤدية إلى البلاط .

أخذ الطابع المدجن الذى نجد عليه المنشآت الملكية (وكذلك ممارسات البلاط اليومية) ينتقل إلى طبقة النبلاء التى أخذت تستخدم الهياكل الخشبية فى الأسقف ، والزخارف الجصية على الحوائط ، والرسم ، وكسوة الوزرات . وعادة ما تعرضت المبانى التابعة للنبلاء للكثير من التعديلات المرتبطة بنوعية الاستخدام أو تهدمت بفعل الزمن . ومع هذا فهناك بعض السمات التى أمكن رصدها من خلال الأعمال الأدبية ، والتى تساعدنا على تكوين فكرة واضحة عن طبيعتها وبنيتها الشكلية . ونذكر من بين تلك المبانى حصن بونفيرّادا Ponferrada فى ليون (توجد بقايا من الزليج فى متحف ليون ، بالإضافة إلى شعارات تخص السيد/ بدرو ألباريث أو سوريو أول كونت لـ ليموس Lemos والذى توفى فى عام ١٤٨٣م ,وتخص كذلك زَوْجه السيدة / بياتريث دى كاسترو ابنة حاكم قشتالة). نذكر أيضا قصر بينابنتى Benavente فى سامورة Zamora (وهو فى الوقت الحالى منذ قاسياحيا) ، وحصن بلنسية دى دون خوان فى ليون (وإذا ما أخذنا فى الاعتبار الزخارف الجصية فقد شيده السيد بدرو دى أكونيا P.de Acuña الذى توفى عام ١٤٥٦م ، وزوجته Leonor de Quiñones وابنة السيد / خوان دى أكونيا الذى توفى عام ١٤٧٦م وزوجه هذا الأخير المدعوة /تيريسا إنريكيثحيث لازلنا نرى شعاراتهم فى بعض أبراج المكان) ، وكذلك بيا نويبا دى كانيدو Villanueva de Caóedo بسلمنقة (الذى بناه آل فونسيكا Fonseca خلال القرن الخامس عشر ، ثم رُمِّم بعد ذلك ولازال يحتفظ ببعض عناصر النجارة التى تنتسب إلى ذلك العصر) [٨] . وهناك حصن أريبالو Arévalo الذى تعرض لتعديلات كثيرة وكذا ما يشبه إعادة البناء ، وقد بنى هذا الحصن السيد / ألبارو دى ثونييجا A.de Zuñiga دوق أريبالو. ثم أعيد بناؤه وتحديثه خلال النصف الثانى للقرن الخامس عشر [٩]. كما نجد أن حصن ناروِس دى سالدويناNarros de Saldveña أبيلا حيث يظهر شعار

السيد / رودريجو دى بالدرآبانو R.de Valderrabano وزوجته بياتريث دى جوثمان . وهذان الشعاران يساعدان على تحديد تاريخ بنائه بالقرن الخامس عشر [١٠] . ويعتبر حصن كوكا أحد أفضل الحصون من حيث البناء والحالة الجيدة التى عليها ، فلقد شيده السيد / ألونسو ديفونسيك A de Fonseca ابتداءً من عام ١٤٥٣م بعد أن حصل على موافقة الملك خوان الثانى على البناء [١١] .

هناك قصور أخرى تم تحويلها إلى أديرة كما هى العادة فى بعض القصور الملكية ، وأخذت تفقد مع مرور الزمن بنيتها الأصلية . ونذكر من بين هذه القصور قصر آل إنريكيث فى ليون ، حيث تم تحويله إلى دير يطلق عليه " كونثبثيون فرانثيسكا " . وكذلك القصر المشيد فى سلمنقة على يد خوان سانشيث دى إشبيلية خلال الفترة بين ١٣٩٠م و ١٤١٩م والذى أصبح دير " لاس دوينياس" . ومن الناحية العملية فقد اختفت بنية القصر ولم يتبق لنا منه إلا عقد حدوى فى مقر الإقامة وبه زخرفة عبارة عن كسوة من الزليج فى البنيقات ، وكذلك وزرة العضادات حيث يمكن رصد التأثير الإشبيلى وهذا ليس بغريب إذا ما عرفنا أن رئيس الحسابات فى قشتالة هو من أهل ذلك المكان [١٢].

وتضم هذه المنشآت التى أقامها النبلاء خلال القرن الخامس عشر بعض الأحزمة الهامة التى تبرز فيها سيرها على نمط القبة الإسلامية ، وأبرزها الضريح الذى أقيم فى دير لاميخورادا دى أوليدو (بلد الوليد) . فلقد شُيد المصلى الجنائزى ملحقا بالكنيسة التى زالت إليوم من الوجود . وقام بذلك السيد بيلاسكو فرنانديث رئيس المحاسبين لوريث العرش الأمير فرناندو دى أنتكيرا . وأدت وفاة راعى المبنى عام ١٤١٤م إلى تولى زوجته السيدة / كتالينا رودريجيث مهمة الانتهاء منه ، وهناك دفن آله ممن جاءوا بعده حيث يمكننا ملاحظة عدة طروح فنية فى العقود الجنائزية arcosolio ، وهى تيارات تبدأ من القوطية وتنتهى بعصر النهضة مرورا بالمدجن ، وتشكل فى معظمها أعمال زخرفية جصية تتسم بالأهمية [١٣] . ويتحول المكان المربع المسطح إلى قاعدة لقبة مكونة من ستة عشر تقاطعا مزدوجا تتقاطع مع بعضها فى أكثر من نقطة مكونة بذلك شكلا نجميا ضخما فى الوسط .

هناك مصلى جنائزى آخر نجده فى كنيسة سانتا ماريا دى أرباس فى مايورجا دى كامبوس Mayorga de Campos (بلد الوليد) ، حيث نجد قبة عليها هيكل خشبى " المسند والرباط " وإفريزا عليه زخارف جصية . وقد استخدم المصلى لدفن رفات بدرو جارثيا دى بياجومث وزوجه السيدة / خوانا ديث عام ١٤٢٢م (١٤).

ويتسم المصلى الجنائزى للسيد/ دييجو جومث دى ساندوبال (المتوفى ١٤٥٥م) بأهمية كبيرة ، وقد أقيم فى كنيسة لابرجرينا دى ساهاجون La peregrina de Sa-hagún ، حيث نلاحظ الطابع المدجن فى الزخارف الجصية على الحوائط وليس فى القبة المضلعة cruceria ، رغم وجود مجموعة من المقربصات فى منطقة المفتاح . وتتركز المساحات الزخرفية فى شكل عقود كبيرة مدببة ، ولابد أنها كانت تضم تحتها مقابر . أما الحوائط الغالية ففيها عقود صماء فى شكل إفريز علوى كبير ، وكذلك مستطيلات تضم تشبيكات ، ومعينات ، وتوريقات ، وشعارات . ويتوج كل ذلك خط من المقربصات . وقد كست الألوان – قديما – كافة عناصر هذه المجموعة الزخرفية (١٥) .

٤ – ٣ : العمارة فى الدائرة الطليطلية : –

نشأ فى هذا القرن نمط جديد تطور عن النماذج السابقة ، ويتمثل فى سد جوانب الصحن من ثلاثة جوانب على الأقل . وقد أدى ذلك إلى إقامة سلم ، دخل عليه بعض التطور ، يؤدى إلى الطابق العلوى ومحولا إياه إلى الطابق النبيل .

ويعتبر قصر فوينساليدا أحد أبرز هذه الأمثلة وهو قصر بنى عام ١٤٤٠م على يد بدرو لويث دى أيالا وزوجه إلبيرة دى كاستانيدا . وكما هى العادة فى مثل هذا النوع من العمارة المدنية فقد طرأ عليه تطور بتنقله بين ملاك كثيرين ، وإخضاعه لاستخدامات مختلفة وتغييرات تاريخية حتى أصبح مقر " رئاسة حكومة قشتالة لا مانشا Castilla- la Mancha . ويقوم القصر حول صحن مستطيل ويتم الدخول إليه من الخارج من خلال زاوية ، وله دهاليز مسننة فى جوانبه الأربعة وتقوم عقوده على أكتاف مثمنة عليها رؤوس أسود وشعارات تخص من قاموا ببنائه. وتنتشر الصالات حول

الصحن على طابقين ، ويمكن أن نبرز من بين الزخارف تلك الجصية ذات الطابع القوطى والتى تحيط بالفتحات ، وكذلك ما يوجد فى الداخل وهى عبارة عن صالات مستطيلة مستلهمة من الطرز الإسلامية ، وفوقها أسقف خشبية رائعة نبرز من بينها سقف الصالون الرئيسى فى الطابق العلوى حيث توجد به " عروق خشب معمرية " ، وتشبيكة مكونة من ثمانية أطراف فى المصدّ ، وأشغال اللفائف **labor de menado** فى أسفل الجوانب ، ويمكن تحديد تاريخ بناء القصر من خلال التروس الخاصة بمن أسسوه [١٦] .

وهناك نمط يشبه هذا القصر رغم أنه أصغر مساحة ألا وهو منزل السيد روى لويث دابا لوس **Ruy Lápez D.** الذى بنى عام ١٤٧٠م ، وتم الحصول عليه عام ١٥٢٥م ليكون مقرا لدير القديس أنطونيو . ولقد كان الصحن المسمى صحن أشجار البرتقال مركزًا لمنشآت نبيلة ، وبه أكتاف مثمنة وزخرفة مكونة من شعارات فى الجزء العلوى . كما أن المجموعة مسننة فوق روافد قص كبيرة **Zapatas** ، كما أن الدهاليز بها أسقف مسطحة عليها أشغال اللفائف ، زاد من ثرائها الألوان التى جاءت فى شكل موضوعات نباتية وغيرها [١٧] .

يجب علينا أن ندرج قصرين آخرين شُيدا خلال هذا القرن ، وأصبحا بعد ذلك جزءًا من قصور أخرى ترجع إلى القرن السابق ، وضمن دير سانتاإيسابيل لاريال . هذان القصران هما : قصر السيدة إينس دى أيالا وقصر السيدة خوانا إنريكيث ، وقد كان القصر الأول واقعا خارج نطاق الدير ، بحيث يفصله عنه حارة لكنه كان متصلا به من خلال سقفية وممر تحت الأرض . وقد جرت عليه ترميمات كثيرة وكبيرة ليكون مقرا لنقابة المهندسين المعماريين فى طليطلة ، إلا أنه يحتفظ فى الصحن بالأكتاف المثمنة التى تسير على نهج ما هو قائم فى قصر فوينسالِيدا . كما لازالت توجد به بقايا زخارف جصية فى الواجهات وبقايا أعمال نجارة فى الأسقف ، ولابد أن تاريخ بنائه يعود إلى الفترة بين عام ١٤٣٥م و ١٤٥٣م[١٨] .

ونجد أن آخر هذه القصور التى تم ضمها إلى الدير هو قصر السيدة خوانا إنريكيث الذى يحيط بمقر الإقامة المسمى لاورلس **Los Laureles** ، وقد جرت عليه تعديلات هامة خلال القرن السابع عشر ، ومع ذلك احتفظ ببعض الأسقف مثل ذلك

المسطح الذى نجده فى دهليز الطابق السفلى ، وبه زخارف لونية من موضوعات نباتية ترافقها بعض الشعارات التى يمكن أن نلمح منها تلك الخاصة بأسرة آل توليدو و آل لويث دى أيالا . وهذه الشعارات تسهم فى توثيق المبنى وتحدد تاريخ البناء بين عامى ١٤٥٣م١٤٥٨ م . ولهذا الصحن باب به عقد مزخرف بالجص ويؤدى إلى نافورة رخامية فى الوسط . كما أنه " سقوف بواسطة هيكل خشبى ، "المسند والرباط " مكشوف apeinazado مع وجود عناقيد مقربصات فى المصدر ، ويتكرر فى قاعدة السقف arrocabe الترس الذى يحمل خطوط أرغن (حيث تظهر أيضا فى الترس الكائن عند المدخل) [١٩] . وهناك عقد مقربصات يؤدى إلى الجانب الآخر للصحن ، حيث كان هناك سقف خشبى تم بيعه ونقله إلى متحف سان لويس Saint Louis (الولايات المتحدة) عام ١٩٣٢م [٢٠] .

وتعتبر المصليات الجنائزية أحد الفصول الهامة فى دائرة طليطلة خلال القرن الخامس عشر . فهناك مصلى سان خيرونيمو المقام فى دار العبادة القديمة التابعة لدير كونثبثيون فرانثيسكا ، وقد بناه السيد/ جونث لو لويث دى لافوينستى (تاجر قماش) عام ١٤٢٢م ، وأصبح التصميم الأكثر أهمية فى العمارة الجنائزية الطليطلية . وهو عبارة عن قبة مساحتها مربعة طول كل ضلع ٥٥م ، ولهذه المساحة المربعة سقف خشبى مثمن فوقه قبة نصف أسطوانية . والمجموعة هى من ذلك الطراز من القباب التى يطلق عليها (البحيرة) alboaire (المغطاة بالزليج) ؛ ذلك أنها مكسوة بقطع من السيراميك المزجج بالتبادل مع قطع من السيراميك من الطين المحروق . ونظرا للنمطية البنيوية التى عليها وكذا زخارف التشبيكات تم الربط بينها وبين قبة القديس بابلو فى إشبيلية وقبة سانتا كلارادى أستودياس إلا أن هاتين الأخيرتين تفتقران للزليج " فالقبة مشيدة من الآجر ومزخرفة بزليج تم تصنيعه فى مانيسس Manises ذى لون أزرق كوبالتى ، ولون أكسيد النحاس والمنجنيز واللون الذهبى . أما الموضوعات الزخرفية فهى متنوعة إذ تجمع بين الموضوعات الإسلامية والمسيحية التى يمكن أن نبرز منها " يد فاطمة" و IHS " [٢١] .

وبالنسبة لمصلى سانتو تومية S. Tamé الكائن فى كنيسة سان خيل فى وادى الحجارة – الذى أسس خلال القرن الخامس عشر على يد سانشيث دى أورثوكو –

فهو يتفق مع نمط البلاطة القصيرة والمذبح شبه المستدير ، كما أنه مزخرف بالجص حيث تظهر العناصر النباتية الطبيعية من نفس النمط الذى يوجد فى المعبد اليهودى الترانستو ، فى تبادل بين التوريقات ، والتشبيكات ، والنقوش الكتابية العربية " [٢٢] .

وعودة إلى عمارة الأديرة لنجد دير سانت كلارا [٢٣] الذى أسس عام ١٣٦٩م , وهو عبارة عن مجموعة من المنازل التى قدمتها السيدة / ماريا ملنديث (أرملة سوير تيِّث دى منيسيس القائد العام لطليطلة) ، وأضيفت إليه مبان مدنية أخرى مثل منزل حامد خرّافى (حيث تحدثنا عنه كقصر يرجع إلى القرن الثانى عشر). وقد حظى الدير المذكور بشىء فيه انسجام وترابط تحت إشراف الأميرتين السيدة / إينس والسيدة / إيزابيل (ابنتا الملك إنريكى الثانى سضاحا) فقد التحقتا بالدير وعينت أولاهما رئيسة الدير عام ١٣٩٣م . وأنشئت الكنيسة خلال السنوات الأولى للقرن الخامس عشر وهى عبارة عن بلاطتين . وأولى هاتين البلاطتين : البلاطة اليسرى Evangelio تعرضت لإصلاح خلال القرن السابع عشر حيث ضُم إليها صدر عبارة عن قبة إهليجية elliptica أشرف على تصميمها خورخى مانويل تيونوكوبولى Theotocópuli أما الثانية : الخاصة بالبلاطة اليمنى فقد احتفظت بمصلاها الكبير ذى القبة المضلعة Cruceira. أما البلاطتان فلهما سقف خشبى " المسند والرباط " وأوتار مزدوجة وزخرفة عبارة عن تشبيكة تقع فى أسفل الجوانب وفى المصد . كما تظهر فى هاتين المنطقتين عناقيد ومكعبات من المقربصات . ولقد فقدت البلاطة اليسرى الألوان الأولية ، وربما كان السبب هو اندلاع حريق أدى إلى إصلاحها "[٢٤] .

ويؤكد وجود شعارات الأميرتين على تبنيهما الأعمال الإنشائية ، بالإضافة إلى مقر الإقامة الملاصق والمسمى " لوس لاورلس " (أكاليل الغار) ، حيث نجد تصميما مربعا دقيقا له سقيفة تقوم على أكتاف وعقود حدوية يحيط بها طنف ، كما أنها تأخذ الشكل المسنن فى الطابق العلوى وتقوم على أكتاف مشطوفة وروافد قص zapatas .

ومدينة أوكانيا Ocaña هى واحدة من المراكز الصغرى الهامة فى دائرة طليطلة ، لكن ما بها تعرض ـ للأسف ـ للكثير من الهدم والتعديلات التى قلّلت من القيمة

التاريخية بصفة عامة والمدجنة بصفة خاصة وهناك بعض بقايا الأطلال التى نجدها فى العمارة المدينة ، ومن بينها القصر المسمى قصر السيد/ جوتيرى دى كارديناس-Gu tierre de Cardenas الذى شُيد فى الثلث الأخير للقرن الخامس عشر . وقد رعاه كل من دوق / ماكيدا الرجل الذى أصبح شخصية هامة فى بلاط الملوك الكاثوليك ، ولدى جماعة سانتياجو . ومن الناحية الشكلية نجد أن الباحث باسيليو بابون مالدونادو يربط القصر بقصر فونيسإليداى دى طليطلة (٢٥) ، حيث يقوم حول صحن به بوائك تقوم على أكتاف مثمنة وروافد قص Zapatas . ومن بين الأطلال التاريخية الباقية تجدرالإشارة إلى أعمال النجارة فى السقف ، حيث نلاحظ التشبيكة فى الأسقف المسطحة (الفرخ) alfarjes وهياكل خشبية ذات " المسند والرباط " . ولا نعدم النقوش الكتابية العربية كعنصر زخرفى .

ويمكننا أن نشير إلى بعض الأطلال الباقية فى منزل سابق على القصر المذكور تاريخيا ويقع فى أوكانيا ، وهو منزل إقامة قاقد جماعة سانتياجو ، ورغم أن المنزل المذكور قد جرت عليه يد الإصلاح خلال القرن السادس عشر بإضافة بعض العناصر الخاصة بعصر النهضة ، فإنه لازال يحتفظ ببعض الأسقف الخشبية نمط " المسند والرباط " " وذات أشغال اللفائف " menado فى الحارات التى بين الكتل ،وبه زخرفة كونية فى منطقة قاعدة السقف arrocabe (عبارة عن تروس لسانتياجو وأشكال ملائكية) .

أما فى دائرة . محافظة ألباثتى Albacete فإننا نجد كنيسة سانتا ماريا دل سلبادور فى تشنتشيّا Chinchilla وقد بنيت برعاية ماركيز دى بيآنا Villena ، وهذا ما نستخلصه من التروس المرسومة على الأوتار الخاصة بهياكل السقف التى سوف نتحدث عنها . والكنيسة مكونة من ثلاث بلاطات مع منطقة تقاطع ومقصورة للكهنة . وإذا ما كانت البلاطات الثلاث مسبوقة بهياكل خشبية ذات " المسند والرباط " فإن الصدر كان عليه قباب مضلعة . ولقد بدأت يد التعديل على الكنيسة خلال القرن السادس عشر وذلك من خلال إنشاء مصلى جديد ذى طبيعية تتسق مع عصر النهضة ، ويعتبر المصلى إحدى النقاط الفنية الهامة فى الإقليم .. ومن المؤسف أنه جرت خلال القرن الثامن عشر إصلاحات قضت على ما تبقى من المبنى الذى يرجع إلى القرن

الخامس عشر ، حيث تم استخدام الكرات الخشبية فى إقامة هيكل السقف الجديد الذى هو عبارة عن قباب داخلية . وبفضل هذه العملية أمكننا أن نتعرف على تقنية النجارة ، وكذلك على توزيع الألوان والأشكال المرسومة التى هى عبارة عن تروس تخص أسرة آل باتشيكو (ماركيز ريبانا)[٢٦] .

كما نعثر بالقرب من طليطلة على مجموعة من الكنائس لازالت فيها بقايا من المبانى القديمة ، وهنا ندرك جيدا ما يعكسه كون مدينة طليطلة مركز إشعاع . فلقد احتفظت كنيسة أسونثيون إيروستس Asuncoan . I بتصميم البرج طبقا للنماذج الطليطلية آنذاك وتتكون من ثلاث بلاطات عليها أسقف خشبية ، ويبرز المذبح الأكبر الذى هو عبارة عن مساحة ثُمانية الأضلاع تقوم عليها مثلثات كروية على تشبيكات وتنتهى بمجموعة من المقربصات فى المصد . وترتبط كنيسة سان بارتولومية Bartolomé بهذه الكنيسة ، لكنها أقل حفظا من الأولى وفيها يتكرر نفس التوزيع الخاص بالمسطحات الداخلية . أما كنيسة Nuestra Senora de la paz فى يوبيلا دى موتلبان (طليطلة) والتى شيدت عام ١٤٣٤م ، فإنها تحتفظ بالبلاطات الثلاث ذات السقف المكون من هياكل عبارة عن المسند والرباط ، والمزخرف بأشكال اللفائف menado فى الجوانب ، والتشبيكة فى الوسط . [٢٧]

٤ – ٤ : توزيع المسطحات وتغير الزخارف فى أرغن : –

سوف نجد أن توزيع المسطحات الذى رأيناه فى نموذج كنيسة توبيد Tobed يتكرر فى مبان أخرى أقيمت فى الفترة الانتقالية بين القرنين . ورغم ذلك فإن المعلومات القليلة المتوفرة لدينا تقول بنسبتها إلى العقود الأولى للقرن الخامس عشر .

وهذا ما نجده فى حالة كنيسة سان فيلكس S.Félix الكائنة فى توّرالبا دى ريبوتا Torralba de Ribota ، حيث تمت الموافقة على بنائها عام ١٣٦٧م وصدرت الموافقة المذكورة من الأسقف بيريث كالبيوّ بعد الحرب مع قشتالة . ومع هذا فإن الأعمال قد انتهت فيها عام ١٤٢٠م عندما كان خوان بالتيّرا أسقفا حيث تظهر أسلحته على بوائك

الكورس . أما فيما يتعلق بالبناء فإننا نقول : إنه واحد من المبانى الوفية لنموذج الكنيسة ـ الحصن . فهى مكونة من مساحة مستطيلة ، ولها بلاطة واحدة ، ولها تربيعات عليها قباب مضلعة بسيطة وقباب نصف أسطوانية cañon مدببة . أما الصدر فهو ذو خطوط مستقيمة وينقسم من الداخل إلى ثلاثة مذابح عليها قباب مضلعة أيضا . وهناك أربعة من الأبراج الصغيرة على شكل مئذنة وتقوم بوظيفة الدعامة . بالإضافة إلى برجين آخرين يحيطان بالجدار المثلث من أعلى الواجهة المثلثة hastial ، وحيث كانت البوابة الأصلية وهى أبراج ذات حجم مختلف وذات سلم حلزونى ، وفى المنطقة الواقعة بين البرجين ـ من الداخل ـ نجد المذابح الجانبية ، أما فى الخارج فنجد فى الدهليز المفتوح الذى يميز هذا النوع من الكنائس . أما من الداخل فلا زال باقيا جزء هام من الزخرفة الحائطية الملونة والمرسومة بالجرافيت (الحفر) ،وتبرز أيضا بعض النوافذ ذات التشبيكات المحفورة ، وذات الطراز المدجن ، والتى بها تشبيكات من ستة ومن ثنتى عشر ، أما على الحوائط من الخارج فنجد الأفاريز الكلاسيكية المسننة والرفارف المشيدة من الآجر ، ولا ننسى أيضا وجود الأطباق فى الأبراج الصغيرة رغم أنها اختفت الآن . وأخيرا نجد فى البرج الكائن فى المقدمة عقودا مدببة عند منطقة الأجراس ، ويحيط بها إفريز من الآجر ذو تشبيكة من أربعة .

أما بالنسبة للنجارة فنشير إلى الكورس الذى يقع على بوائك ثلاث ، لها عدة مستويات من أطراف الدعامات ، حيث تبرز الزخرفة اللونية ذات الموضوعات الهندسية ، والنباتية ، والأشكال الخرافية ، والنقوش الكتابية اللاتينية (٢٨) .

ومن الكنائس الهامة أيضا نجد كنيسة سانتا تكلا فى ثيربيرا دى لاكانيادا Cer-vera de la Cañada التى تقع مكان حصن قديم وأفادت من أبراجه ، وهذا يؤكد الطابع الدفاعى لهذا النمط المعمارى من الكنائس . وما يمكن أن نبرزه فى هذه المجموعة هو الزخرفة الداخلية ، ونجد كذلك اسم المعلم الذى قام بالبناء (محمد رامى) حيث نعثر على الاسم من خلال أحد النقوش الكتابية ، كما ورد أيضا تاريخ الانتهاء من هذا البناء ١٤٢٦م . وهناك الحوائط التى عليها زخارفه بالألوان والجرافيت فى شكل عقود متقاطعة ذات خطوط مستقيمة ومنحنية ، وفوق هذا – كما يشير جونثالو بورّاس– فإن يد محمد رامى واضحة على الزخرفة الجصية ، سواء فى النوافذ التى

تطل على المنصات أو مقدمة صدر الكورس antepcho . إنها المفردات الفنية الجديدة المتمثلة فى القوطيّة المتأخرة والمنفذة بالجص المحفور ، وهذه المفردات نجدها أيضا فى مذابح كنيسة لاسيو La Seo السرقسطية ، حيث انتشرت منها عناصر الفن المدجن الأرغن "(٢٩) .

وهناك مجموعات أخرى تسير على نهج الكنيسة الحصن ومع هذا دخلت عليها تعديلات جوهرية لاحقة . ونبرز من بينها كنيسة سان خوان باوتستا فى إيريرا دى لوس ناباروّس Herrerade ، وكنيسة سان مارتين فى موراتا دى خيلوكا Morata de Jiloca ، وربما يرجع تاريخ بناء هذه الكنيسة إلى العقد الأول من القرن الخامس عشر (٣٠) . ويبرز فيها الجدار الجمالون فى المقدمة hastial حيث توجد به زخارف كثيرة تضعه فى مصف كنيسة توبيد Tobed ، كما أن النموذج الخاص بكلتيهما يمكن أن يكون مصلى الأسقف السيد/ لوبى فرنانديث دى لونا فى كنيسة لاسيو بسرقسطة .

وهناك نمط من الكنائس يتكون من ثلاث بلاطات ، بدأ مع مطلع القرن السابق بكنيسة سانتا ماريا دى ميديا بياً Media villa (وهى كاتدرائية ترويل حاليا) رغم أنه يميل إلى القوطية باستخدام القباب المضلعة de Cuceria فى البلاطات (كنيسة سان بدرو دى لوس فرانكوس ، وكنيسة سان أندرس فى قلعة أيوب ، أو الكنيسة الصغيرة المسماة ميدس) Miedes ، غير أن نماذج هذا النمط ليست كثيرة . وأغلب هذه الكنائس تسير على مخطط الصالون ، رغم أننا فى حالة كنيسة سان بدرو فى -Para cuellos de la Ribera وسان أندرس فى قلعة أيوب نجد أن البلاطة الوسطى ترتفع عن الأخريات ، كما وصل الأمر فى حالة الكنيسة الأخيرة إلى وجود رقبة (قبة) Cimborrio فى التربيعة الرابعة لكنها اختفت فى الوقت الحاضر .

ونشير إلى عنصر أخر فى هذا النمط ألا وهو الصدر المستقيم الخطوط (سان بدرو فى Paracuellos de la Rivera أو به ثلاثة مذابح (سان بدرو دى لوس فرانكوس فى قلعة أيوب ، وهى كنيسة لازالت تحتفظ ببعض الزخرفة المتمثلة فى الصلبان والنوافذ ذات التشبيكات المكونة من ستة أطراف) . أما التعديلات الضخمة التى جرت على دور أخرى للعبادة فقد حالت دون الخروج بنتائج أخرى حول ذلك النمط .

وفى ختام هذا التجوال نتحدث عن كنيسة لاماجدا لينا دى طراثوناTarazona إذ تعرضت لتعديلات كثيرة ، ومع هذا فقد بقى فيها بعض الهياكل الخشبية القائمة على قباب موروثة من القرن السابع عشر ، وبذلك أصبحت شبيهة بكنيسة سانتا ماريا دى ميديابيا دى ترويل (٣١).

تقع بلدة مالويندا Maluenda فى وادى نهر خيلوكا Jiloca بالقرب من قلعة أيوب Cal-atayud ، ويوجد فى رقعتها العمرانية عينة مدجنة أرغنية . وفيما يتعلق بتاريخ بناء كل من كنيسة سانتا ماريا ، والقديستين خوستا وروفينا فقد بدأ العمل فيهما خلال القرن الرابع عشر ، غير أن الأعمال قد انتهت خلال العقود الأولى للقرن الخامس عشر باستكمال العناصر الزخرفية التى سنتحدث عنها فى كل واحدة منهما ، ويلاحظ أن تلك الكنيستين تسيران على نمط البلاطة الواحدة والمصليات الجانبية الواقعة بين الدعامات ، بالإضافة إلى مقصورة كهنة متعددة الأضلاع وبدون دعامات خارجية ، وهذا نمط قائم منذالقرن الثالث عشر (٣٢) .

وما يمكن إبرازه فى كنيسة سانتا ماريا هو أعمال النجارة فى منطقة الكورس ، (حيث يجتمع نظام البناء ذو الأصول المدجنة وأعمال اللفائف menado الألواح الخفيفة chillas والفرد فى التابلوه مع زخارف نباتية) ، وكذلك تنويعة زخرفية من الشعارات (الأسلحة المختلفة الخاصة بأسرة لونا) Luna ، والنقوش الكتابية العربية واللاتينية . وتساعدنا الشعارات على التأريخ للعمل ووضعه خلال العقد الأول للقرن الخامس عشر آخذين فى الاعتبار المسئولين عنه كما نعرف منها اسم المنفذ : يوسف عبد الملك . كما نبرز الرفرف الذى يغطى الواجهة الحجرية القوطية الواقعة فى مدخل المبنى وهو رفرف يقوم على كوابيل ، كما نعود لمشاهدة الشعارات مرسومة على قاعدة السقف .

أما كنيسة سانتا خوستا دورفينا فلازالت تحتفظ بجزء من الديكورات اللونية فى الداخل ، حيث نشهد تقليدا لشكل البناء بالآجر بالإضافة إلى أشرطة بها شعارات (خطوط مأخوذة عن تاج أرغن) ، بالإضافة إلى عناصر أخرى من عقود متعددة الخطوط ومتقاطعة . كما يجب أن ندرك أن كثرة الجص فى هذه المنطقة تشير إلى أن البناء تم باستخدام الملاط ، ولم يستخدم الآجر إلا فى أماكن محددة فى المبنى (الفتحات والدهاليز).

٤ - ٥ : رعاية البابا بيندكتو الثالث عشر Benedecto : -

تعرضت الأعمال التى جرت فى عهد البابا لونا Luna فى كاتدرائية سرقسطة لتعديلات كثيرة أوأنها أصبحت غير مرئية إليوم . ويمكن أن نزيد على هذا بالقول بأن المجموعة المشيدة كانت تهدف فى المقام الأول إلى بناء رقبة Cimborrio تم تغييرها خلال القرن السادس عشر . ومع هذا يجب أن نشير إلى المذابح الثلاثة ذات الأضلاع المتعددة وبنائها على الرومانية ، وبذلك ضاعت معالم الاستدارة لحساب تعدد الأضلاع وحل استخدام الآجر محل الكتل الحجرية . وقد أنجزت هذه الأعمال خلال الفترة من ١٤٠٣م و ١٤٠٨م ، حيث بدأت الزخرفة الداخلية وقد تولى أمر هذه العناصر الأخيرة محمد رامى ، ولا زلنا نجد حتى اليوم الألوان الأصلية فى قبة المذبح الحالى والتى تتضمن موضوعات مثل تفاصيل معمارية من أوراق الكرد Cardinas القوطية وكذلك المزاغل ، وفى عام ١٤٠٨ تم الانتهاء من بناء الرقبة (القبة) حيث بدأ محمد رامى زخرفتها بعد ذلك بعام (٣٣) . أما من الخارج فنجد أن المذابح بها مساحات زخرفية فى مستوياتها المختلفة وتفصلها عن بعضها شُرّافات تقوم على حدائر ، وتشبيكات ، وأفاريز مسننة ، ومعينات ، وزخرفة سيراميكية ذات أسطوانات ، وأشرطة من السيراميك ، والأطباق والأشكال النجمية ، والشعارات البابوية.

كما أن المصلى المربع المساحة الذى يفتح على غرفة حفظ المقدسات المجاورة لمذبح البلاطة إليمنى epistola هو من العناصر التى خضعت لرعاية البابا بندكتو الثالث عشر . وعلى قباب غرفة حفظ المقدسات يمكن أن نراقب ما سيكون علية الحائط من الخارج فى شكل بناء من الآجر البارز ، مشكلا بذلك تشبيكة بها شكل نجمى من ثمانية أطراف .

واليوم نجد المؤرخين ينسبون المنزل الأسرى (آل دى لونا) فى دروقة Daroca إلى البابا ، وبالتحديد خلال الفترة من ١٣٩٦م حتى ١٤١٠م (٣٤) . ويقع هذا المنزل فى شارع مايور Mayor الذى كان يقوم بوظيفة الشارع الرئيسى خلال العصور الوسطى ، ويربط بين البوابتين الرئيسيتين فى المدينة . وحالة المنزل إليوم قد حدث عليها تغيير

كبير إذ كان له قبل ذلك صحن ، ولا زالت هناك حتى الآن بعض النوافذ ذات الجزءين مع وجود طنف وزخرفة جصية ، أما من الخارج فله بوابة بها عقد نصف أسطوانى ، وأبرز شيء فى المبنى هو مجموعة من الهياكل الخشبية فى السقف ، حيث تحتوى على مجموعة ثرية من العناصر الزخرفية اللونية ، إذ نجد الشعارات الخاصة بأسرة لونا وشجرة العائلة ، وأبرز فروعها ما يتعلق بالبابا بندكتو الثالث عشر . ومن المهم أيضا الإشارة إلى البروز فوق الطريق العام ـ فى الطابق العلوى ـ وهو بروز يقوم على كوابيل ضخمة فوقها مساند aquillados ويضم جزء من مجموعة الشعارات المشار إليها.

وفى نهاية المطاف نتحدث عن الكنيسة الملحقة بدير سان بدرو مارتير دى قلعة أيوب . إذ نجد أن البابا بندكتو الثالث عشر يتدخل فى عملية إنشائها خلال الفترة من ١٤١٢م حتى ١٤١٤م ، وذلك من خلال إسهام المعلّم محمد رامى الذى كان يعمل لحسابه ، ويضم المكان مدفن أسرة دى لونا ، ولهذا السبب أراد البابا إضفاء الجلال عليها من خلال مضاعفة المسطح الاصلى . غير أن هذه المجموعة تهدمت عام ١٨٥٦م . وتشير الوثائق – الكائن معظمها فى محفوظات الفاتيكان – إلى بعض البيانات الهامة حول نظام العمل فى ذلك العصر . كما أن فقدان أثر مثل هذا له وقعه الخاص وبالتحديد بالنسبة لهذا المكان الذى يضم رفات بعض أفراد الطبقة الأرستقراطية وتمارس فيه الشعائر الدينية والبابوية (٣٥) .

٤ – ٦ : التطور الزخرفى وتراكيب الفن القوطى فى إقليم إكستر يمادورا : –

فيما يتعلق بهذا الإقليم نجد أن بيلار موجويّون P. Mogolloñ تصف الإنشاءات التى تمت خلال القرن الخامس عشر بأن ˆ بها بعض العناصر التراثية الإسلامية مثل الأكتاف المشطوفة ، وتوزيع المسطحات (كنيسة سانتا كتالينا دى أليا كاثيرس) – وبعض العناصر الزخرفية مثل المسننات ـ غير أن هذه العناصر تتراكب مع عناصر أخرى قوطية الأصول ومنها العقود المدببة والقباب المضلعة Cruceria de ضمن عناصر الفن المدجن ، ورغم أن المنشآت الخاصة بهذه الفترة تتضمن عناصر زخرفية

أكثر من تلك التى تمت خلال القرن السابق فإنها لازالت تتسم بالبساطة والتقشف . تظهر فى الأبراج أشرطة زخرفية مثل العقود الصماء المتقاطعة ، أما بالنسبة لدور العبادة فإن العنصر الأكثر شيوعا هو استعمال إزارات من الآجر المسنن ، وعقود حدوية مطموسة سواء كانت مزدوجة أو بسيطة ، وعقود حدوية مدببة ، وعقود مفصصة." (٣٦) .

كما أن النموذج الذى تحدثنا عنه والذى تحدد بعض ملامحه فى كنائس: إسبريتو سانتو فى كاثيرس ، وكنيسة Nuestra señora del Salor فى توركيمادا (كاثيرس) اكتسب شكله النهائى فى كنيسة سانتا كتالينا دى ألياً (كاثيرس) (٣٧) . فهناك ثلاث بلاطات يفصلها عن بعضها عقود ذات أضلاع formeros مدببة تقوم على أكتاف مشطوفة . والبلاطة الوسطى أعلى وهنا نجد فتحات تسهم فى إضاءة المكان . وتنتهى البلاطات الثلاث بصدر بارز فى البلاطة الوسطى ، وهو عبارة عن سقف مقبى على شكل تقاطع . أما من حيث الوضع المستعرض فإن العقود هى نصف أسطوانية فى البلاطات الجانبية ومدببة فى البلاطة الوسطى . وبذلك فإن هذا النظام المتبع فى البوائك يجعل لكل تربيعة وضعها الخاص بها ، حيث نجدها مسقوفة بهياكل خشبية على مستويين فى الميل (جمالونى) ، ورغم ما حدث من تجديدات كثيرة على الكنيسة عام ١٩٦٣م وخاصة بالنسبة لمواد البناء فإن مجموعة المسطحات بها تحتفظ بطابعها المدجن . أما البرج الواقع فى مقدمة الكنيسة – فوق الكورس – فهو مستطيل الشكل وله سلم حلزونى حول الذكر ، وهذا هو أحد العناصر الموروثة عن الأبراج المدجنة .

وإذا ما كانت العقود المستعرضة – difragmados رغم وجود البلاطات الثلاث – تسهم فى كسر استمرارية الفراغ حتى الصدر (مثلما هو الحال فى نموذج كنيسة أليا) فإن نظام البلاطات الثلاث المستطيلة ذات مقصورة الكهنة البارزة والأسقف الخشبية (المسند والرباط فى الوسطى ، والمعلق فى الجانبية) قد انتشر خلال القرن التاسع عشر فى كافة أنحاء إقليم إكستر يمادورا ، وبذلك فتح المجال واسعا أمام تجارة الخشب الأبيض التى تتسم بالثراء والغنى (٣٨) .

وربما كانت كنيسة Nuestra senora de finibus Terrae الكائنة فى ألمندرال Al- mendral بطليوس (Badajoz) هى التى تقع فى وضع مفصلى بين القرنين الرابع

عشر والخامس عشر من خلال السمات الشكلية الخاصة بها . وهذه الكنيسة كانت الملحقة بدير أجوستيناس Agustinas الذى زال من الوجود . ويتميز المذبح فى هذه الكنيسة بأنه يتضمن خطوط زخرفية مستقيمة فى الخارج ، حيث يوجد شريطان من الآجر المسنن فى المنطقة الوسطى والجزء العلوى ، كما أن البلاطات يفصلها عن بعضها عقود مدببة ذات طنف فى البلاطة إليمنى epistola ، وتقوم العقود على أكتاف مثمنة ما عدا تلك العقود الكائنة إلى جوار مقصورة الكهنة ، حيث تقوم على أعمدة رخامية لها حدائر قوطية ، وكان لدار العبادة هذه سقف خشبى حلت محله القباب نصف الأسطوانية (٣٩) ، أما الواجهة فهى قوطية وقد شيدت من الجرانيت .

ومن بين الكنائس التى يمكن ذكرها بهذا المقام كل من (بوبيلا دى الكوثير Puella de A. ، فريخنال دى لاثيرًا .Fregenal de la s و إينوفوسا ول بايّ (H. del Valle وكلها تقع فى محافظة (بطليوس) . كما أن كنيسة N. Senora de la Granada فى بلدة يرينا llerena ثم أدخلت عليها تعديلات خلال القرن الثامن عشر (٤٠).

ورغم ما تعرضت له كنيسة سانتياجو فى بلدة بوبيلا دى الكوثير (٤١) من تعديلات على مدار الزمن ، فإنها ترتبط بالنظام الذى تحدثنا عنه والمكون من ثلاث بلاطات تنفصل عن بعضها بواسطة أكتاف وعقود مدببة . كما نجد فيها نفس النمط الذى يوجد فى البلاطة الوسطى ويفصل الصدر ، رغم أن العناصر الزخرفية التى لازالت باقية هى التى تقوم بالربط بين مختلف الفراغات ، أما الأطلال الباقية من الواجهتين اللتين تعودان إلى القرن الخامس عشر ففيهما عقود مدببة بسيطة أو مزدوجة ، يحيط بها طنف وإفريز من الآجر المسنن . كما أن تنوع الفتحات الباقية بين الحوائط الخارجية التى تم إصلاحها فيوجد فيها عقود نصف أسطوانية مزدوجة ، ويحيط بها مستطيل ، وتوجد فوقها عقود (حدوية مفصصة ونصف أسطوانية) أو عقود منفوخة .

وترتبط كنيسة سانت كتالينا فى بلدة فريخينال دى لاثيرًا بالخطوط المعمارية السائدة جنوب حوض نهر الوادى الكبير ، وهذا ليس بمستغرب إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن القرية تم ضمها عام ١٢٥٣م إلى مدينة إشبيلية على يد ألفونسو العاشر ، وفى عام ١٢٨٣م انتقلت تبعيتها إلى جماعة المعبد الحربية ، ثم عادت بعد ذلك إلى الحصن الإدارى لإشبيلية بعد غروب شمس الجماعة المذكورة (٤٢) .

والبلاطات الثلاث التى تنفصل عن بعضها بواسطة عقود مدببة على أكتاف مثمنة تنتهى بصدر مكون من المذبح الكبير الذى كانت له قبة مضلعة ، وبمذبحين صغيرين جانبيين بهما قباب × baidas بيضاوية مكونة من أربعة مستويات رأسية ومستعرضة . أما باقى الكنيسة فسقفها عبارة عن هياكل خشبية معلقة فى الجانب ، أما الوسطى فهى عبارة عن نظام الكتل البسيطة Limas . ويوجد فى الهيكل الأوسط حمالات (أوتار) مفرغة apeinazado بها زخرفة على شكل محزّات فى البروز الذى يوجد فى الكمرات الخشبية وأشغال اللفائف menado فى أسقف البلاطات الثلاث مع وجود ألواح chillas ذات ثمانية أطراف وفرَد مُسَدَّسة ومستطيلة .

وفيما يتعلق بمساحة المبنى فهى تكتمل من خلال أربع مصليات فى البلاطة اليمنى e pistola ، ومنها ثلاثة ذات قباب مضلعة مشيدة بالآجر ، أما القبة الأولى فترجع إلى فترة لاحقة حيث إن قبتها نصف أسطوانية Can . أما البلاطة الخاصة بالإنجيل فهناك غرفة حفظ المقدسات ذات القبة القوطية المشيدة من الآجر ، بالإضافة إلى مصلى ذى سمات الباروك . ومن العناصر البارزة فى هذه الكنيسة السقف المسطح (الفرخ) alfarje والواقع تحت الكورس ، إذ به زخارف لونية عبارة عن حليات وردية الشكل ونجوم ذات ثمانية أطراف ، وكلها ترجع إلى القرن السادس عشر .

وبالنسبة لتوزيع المسطحات فى كنيسة إينوخوسادل بابى .Hinojosa del V فهو يتكون من مذبح كبير متعدد الأضلاع ، وقباب ذات خطوط قوطية وثلاث بلاطات كانت مسقوفة فى الأصل بهياكل خشبية (وهى الآن مسقوفة نصف أسطوانية) Can ، تنفصل عن بعضها بعقود مدببة تقوم على أكتاف مستطيلة مشطوفة ولها برج - كورس - واجهة . وهذه المفردات الأخيرة تعطى الكنيسة طابع الحصن حيث نجد أن الجزء الخاص بالأبراج يتضمن فى أعلاه شرّافات ,كما أن الشكل يتسم بالصرامة وهى سمة ترتبط بتبعية البلدة لجماعة سانتياجو . أما فى الجزء السفلى فنجد واجهة لها عقد مدبب فى مضمن عقد مفصص فوقه طنف [٤٢].

وعلينا أن نعـود إلى النصف الثـانى للقـرن الخـامس عـشـر لنجـد ديـر جـوادالـويـى فنجـده لا يـزال آخـذًا فى التطـور . فـفـى الفـتـرة المذكـورة نجـد جمـاعة القـديس خيرونيمو تقـوم بتـوسـعـة تركـزت فى الصحن المسمى La Moy-ordomía، وكذلك الحجرات المحيطة (سرايمكتبة مايور L. de la Moyordomía) [٤٤] .
وقـد جـرت أعـمـال البنـاء خـلال الفـتـرة بين عـام ١٤٥٣م و ١٤٨٣م . حـيث نجـد الممرات ذات العـقود النصـف الأسطوانية ذات الطنف والقائمة على أكتاف مثمنة . وقد عثر فى حجرة من الحجرات على بقـايا لونية على الحوائط بها موضـوعات هندسية عبارة عن تشبيكات .

توجد بعض المبانى الأخرى التى أنشئت خلال القرن الخامس عشر ، وهى مبانٍ لطبقة النبلاء ومع ذلك لم تستخدم إلا فى الأغراض الدينية . فعلى سبيل المثال نجد أن أسرة فيريا Feria تقوم بتحويل بلدة ثافرا(zafra بطليوس) إلى نفر للإقامة ، وفى الوقت نفسه تتولى تمويل أعمال إنشائية لأغراض دينية مثل دير سانتا كلارا ، والغاية من ذلك هى تحـويل مـقـصـورة الكهنة فى الكنيسـة التـابعـة إلى ضـريح للأسـرة .
• وهذا المصـلى الكبيـر المربع الشكل هو بمثابة قبة حيث له هيكل خشبى مدجن ، يتسم بالروعة ، له سـتة عشـر سـاترا . أما بالنسبة لمقـر الإقـامة فى دار الحياة الدنيا فـقـد أقـامت الأسـرة قـصـرا هو إليوم فندق سيـاحى Parador de Turismo ، ولقد تعرضت الكنيسة لتعديلات كبيرة خلال القرن السادس عشر إلا أنها تحتفظ بمقصورة الكهنة ذات السقف المقبى الرابع . " إنه عمل مهجّن أى يجمع بين الشكل المثمن والشكل المقبى ، إذ تتحول القاعدة إلى مثمن من خلال تربيعات توجد فى النصـف العلوى ، وبعد ذلك يأخذ الشكل الخاص بالقبة عندما تنتهى الحوائط السـاتـرة ، حيث تلتقى كلها عند نقطة واحدة تتدلى منها المقربصات . وتضم السواتر مجمـوعة من العناصر الزخرفية هى اللفائف ، والأوراق ذات العروق ، والأغصان المتعرجة ذات اللون الذهبى "[٤٥] .

٤ – ٧ : إقليم الأندلس خلال القرن الخامس عشر : –

الكاتدرائيات ذات الطابع المدجن : إشبيلية وقرطبة :

تم فى عام ١٤٠١م اتخاذ قرار بإنشاء المبنى القوطى ، الذى نعبر عن إعجابنا به اليوم ، فى عاصمة نهر الوادى الكبير (إشبيلية) . ولا نريد أن ندخل هنا فى نقاش حول تاريخ البدء فى الأعمال أو حول إيقاع عمليات الإحلال للمبنى القائم [٤٦] ، ذلك أن ما يهمنا هو الصورة التى كانت عليها الكاتدرائية خلال القرن الخامس عشر فى الإطار الكنسى فى المدينة ، حيث أحدثت تأثيرا كبيرا على مخططات دور أخرى للعبادة أصغر منها حجما.

فلقد احتفظ الجامع الموحدى بكافة بلاطاته [أروقته] السبع عشرة العمودية على حائط القبلة أوسطها أكبرها ، واحتفظ كذلك بالصحن والمئذنة. وبعد غزو إشبيلية تحول هذا المسجد إلى كنيسة كبرى فى إشبيلية ، وبدأت عملية توزيع المسطح الداخلى حسب الوظيفة الجديدة. ويحدث نفس الشىء للصحن الذى أصبح الآن مقر الإقامة المجاور للكاتدرائية claustro ، وتحولت المئذنة إلى برج أجراس.

وقد تولى ألفونسو خيمنث A. Jimenez تحليل توزيع البلاطات ووظائفها اعتمادا على " الكتاب الأبيض " الذى يتضمن التزام المجمع الكنسى Cabildo بدفن بعض الأفراد ، وتحديد المَرْدُود الاقتصادى الذى قدموه [٤٧] . وهنا نجد الباحث يطرح عملية توزيع تقوم على تقسيم المسطح بدءًا بالبلاطة الوسطى . حيث نجد مساحتين كبيرتين مكرَّستين " لمصلى الملوك " (المنطقة الشرقية) ، والأخرى للمجمع الخاص بالكاتدرائية (المنطقة الغربية). وكانت المنطقة الأولى عبارة عن " مساحة واسعة مربعة ، حيث قام الملك ألفونسو العاشر بوضع مصلى فخم وضريح يمكن التطواف حوله ، والتعبير عن الإعجاب به حيث توجد صورة العذراء مريم فى وسطه ، وقد أحاط المصلى بسياج مشبك .. أما المقابر الملكية فقد رافقها تماثيل للموتى " [٤٨].

وفيما يتعلق بالجزء المخصص للمجمع الكاتدرائى فهو يحده حائط ، وبذلك نجد مساحة مستعرضة على الجامع بها المذبح الكبير والكورس فى المقدمة ، ومعنى هذا أننا أمام تصميم مستطيل يمكن أن يشبه نفس التصميم فى " المسجد - الكاتدرائية " فى قرطبة وهو ما سنتحدث عنه فيما بعد . أما باقى بلاطات المسجد وخاصة الكائنة فى الأطراف فقد شغلتها أضرحة وأماكن للتعبد ، وامتدت هذه الأماكن إلى رواق صحن المسجد الموحدى الذى أصبح إليوم مقر إقامة .

والشىء الهام فى هذا المسطح هو أن عمارته سواء من الداخل أو من الخارج وكذا " المئذنة - البرج" أصبحا نموذجا يحتذى فى المحيط الثقافى الإشبيلى منذ تحويل المسجد إلى كنيسة بعد الغزو، وظل ذلك حتى القرن الخامس عشر . فالعقود المنفوخة ذات الطنف ، والأكتاف المثمنة ، وكذلك المفاهيم الزخرفية الخاصة بالمعينات التى توجد فى الخيرالدا Giralda (التى لازالت تسمى برجا) كانت كلها تمثل صورة الكنيسة الحضرية بالنسبة لأهل إشبيلية ، ولا تمثل ذكرى المسجد الجامع . وحتى عندما انتهى العمل فى الكاتدرائية القوطية ظلت الخيرالدا (بعد الإضافات التى قام بها إيرنان رويث Hernan Ruiz خلال القرن السادس عشر) هى صورة عصر النهضة ، واستمرت تقوم بدور النموذج للأعمال والإنشاءات التى تتم فى دائرة إشبيلية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر .

أما فيما يتعلق بقرطبة ففى نهاية القرن الخامس عشر بدأ العمل فى داخل المبنى القديم للمسجد الجامع ، وهو عمل يتسم بطابع خاص حيث سيكون نمطا معزولا عن المدينة . إننى أقصد هنا إقامة كنيسة كاتدرائية (١٤٨٦ - ١٤٩٦م) و من المحتمل أن يكون جونثالو رودريجيث Gonzale Rodriguez والد إيرنان رويث الأول Hernan Ruiz قد شارك فى العمل عندما كان السيد / أنيجو مانريكى Iñigo Manrique هو البابا آنذاك . وتشغل الكاتدرائية الجزء الغربى للتربيعة الأولى الخاصة بالتوسعة التى أدخلها الحاكم الثانى (٣٥٠- ٣٥٥هـ/ ٩٦١ ـ ٩٦٦م) . وبذلك فإن مصلى بيابثيوسا Villaviciosa الذى كانت تبدأ به بلاطة المحراب قد تحولت إلى مصلى كبير

للكنيسة المسيحية ، وبالتالى فهى متجهة نحو الشرق ويقع خلفها المصلى الملكى . أما تصميم الارتفاعات فهو عبارة عن عقود حاجبة تقع على أسقف المبنى القديم ، وبالتالى أمكن فتح شبابيك ، ولها أسقف معلقة بها قصاع كانت ملونه فى بادئ الأمر . ولقد تحول المسجد إلى كنيسة فى التاسع و العشرين من شهر يونيو عام ١٢٣٦م (٦٣٤ هـ) . وهنا لا يجب أن ننسى أن المصلى الذى أطلق عليه بيايثيوسا قد استخدم آنذاك كمصلى كبير نظر لزيادة نسبة الإضاءة به ، وظل الحال على هذا النحو حتى عام ١٦٠٧م [٤٩] .

● النموذج الديرى :

لقد تحددت ملامح النموذج الديرى للكنيسة فى إقليم الأندلس خلال ذلك القرن ، وهو نموذج يتكون من بلاطة واحدة ومذبح كبير له عقد مدخل، وهنا يجب أن نفهم هذا النمط فى إطار مشروع أكبر يضم مقر الإقامة ، وباقى المبانى الملحقة ، وكذلك فى إطار الوظائف الخاصة بإقامة الشعائر الدينية . وعلى ذلك فأحيانا نجد السمات المدجنة قاصرة على مقارّ الإقامة ، أما الكنائس فتسير على النهج القوطى (كنيسة سانتا كلارا فى قرية موجير Moguer ، وكنيسة Nuestra senora de la Rabida ، وكنيسة سان إيسيدرو دل كامبو فى سانتى بونثى) .

ومن الأمثلة الدّالة على ذلك دير سانتا كلارا دى إشبيلية ، فلقد أقيم الدير على مراحل مختلفة فوق مبنى من القصور الإسلامية ، ثم انتقل إلى الأمير السيد/ فادريك خلال القرن الثالث عشر ، وبعد ذلك انتقل إلى الراهبات ، وجاء ذلك بصفة هبة من الملك سانشو الرابع . وتتكون الكنيسة من مساحة مستطيلة لها صدر متعدد الأضلاع به سقف عبارة عن قبة تقاطع crucería ، وكورس علوى وسفلى عند المدخل ، وهيكل خشبى على البلاطة [٥٠] .

وتسير كنيسة دير سانتا باولا S.Paula على نفس الشاكلة ، ولقد أسس الدير السيدة أنادى سانتيآن إى دى جوثمان فى نهاية القرن الخامس عشر . أما الكنيسة فقد بدأ العمل بها عام ١٤٨٣م ، ثم انتهى بعد ذلك بست سنوات . والصدر عبارة عن

مساحة فوقها قباب مضلعة ، أما البلاطة فيوجد فوقها هيكل خشبي . وأزيل هذا السقف القديم عام ١٦٢٣م ليحل محله آخر أعده دييجو لويث دى أريناس ، لكن ما يهمنا فى هذا المقام هو أن السقف الجديد لم يغير شيئا من توزيع المسطح (٥١) .

وهناك بعض الإنشاءات القرطبية التى لجأت إلى نموذج مشابه ، كما استخدمت الآجر ذا طبقة الجص ، وأحيانا ما يحيط الآجر بمداميك من الكتل الحجرية . ولقد استخدمت كتل حجرية على طراز عصر الخلافة فى الوجهات والأكتاف . وهنا نجد أن النمط الذى فرضته عملية الغزو والمتمثل فى توزيع الكنيسة على ثلاث بلاطات قد اختفى بشكل نهائى أما الشكل الجديد فقد أخذ يشق طريقه بين كنائس دير سان خيرونيمو ودير سانتا مارتا .

● الأنماط المسلسلة :

ظل نمط المصليات الجنائزية مستخدماً فى قرطبة القرن الخامس عشر ، فهناك أسر أرستقراطية لا ترضى بمدافن بديلة عن مصليات جنائزية فى الكنائس ، وبالتالى استمر العمل فى إنشاء مبانٍ ملحقة . وهذا هو ما نجده فى كنيسة الديرية سان بابلو حيث توجد بها مصليات تخص آل منديث دى سوتو مايور (مصلى أنيماس **Animas**) (بالإضافة إلى ذلك المصلى الآخر الذى أسس عام ١٤٠٥م للسيدة / إينس مارتنث دى بونتبدرا **I. M. de Ponteuedia** (مصلى سان خوسيه) ، وهما من المصليات التى سبقت الإشارة إليها . وإذا ما كانت المصليات المذكورة تذكرنا بنظام القبة الإسلامية وأن لها سابقة فى الكنيسة ذاتها من خلال صالة الاجتماعات **Capotular** فإن من الأمور الموضوعية أيضا أن النموذج فى بعضها الآخر كان قوطيا (مثل مصلى السيدة ليونور لوبث دى قرطبة) (٥٢) .

ويعتبر مصلى أوروثكو **Orozco** أحد الأمثلة الهامة ، فى كنيسة سانتا مارينا ، وقد أنجز العمل فيه عام ١٤١٩م ،أى العام الذى توفّى فيه المؤسس السيد / السيد ميجل رويث دى قرطبة (٥٣) . وللمصلى قبة تقوم على أربع مناطق انتقال **Trompa** ،

ثم تتضاعف بعد ذلك لتكوين قاعدة ذات ستة عشر ضلعا . وفى المصلى بوابة ـ من الداخل ـ من الجص عبارة عن عقد مسنن يحيط به طنف . ونرى فى البنيقات مجموعة من التوريقات والشعارات ، أما الجزء العلوى فيتضمن إفريزا من المقربصات كتنويع وإطار لهذه المجموعة الزخرفية .

ونبرز كذلك ـ فى نهاية المطاف ـ مصلى آل بارجاس Vargas فى كنيسة سان ميجل . إذ بنى فى نهاية القرن الرابع عشر أو بداية القرن الخامس عشر ، ويتكون من مسطح مربع وقبة مضلعة cruceria قوطية ، وما يهم هو استخدام مناطق الانتقال على أعمدة قائمة فى الزوايا ، وذلك للوصول إلى الوضع المُثمّن ، وكذلك وجود عقد الحدوية المدبب الذى يؤدى إلى الداخل (٥٤) .

وخلال القرن الخامس عشر شملت يد البناء دورا للعبادة ظلت تحت الإنشاء مددا طويلة ، فعلى سبيل المثال نجد كنيسة Om nium Sancterum (التى بدأ البناء بها خلال الثالث عشر ، وأعيد العمل فيها بعد الزلزال الذى ألحق أضرارًا بها خلال الرابع عشر) ، وقد أخذت صورتها الكاملة وهى صورة لمبنى من مبانى العصور الوسطى مع وجود برجها الذى نجد به بعض المعيّنات سيرا على نهج الخيرالدا .

كما تم إنشاء مبانٍ تم تحديد مسطحاتها ومعالمها البنيوية طبقًا لمفاهيم القرن الثالث عشر ، و انتهى العمل فيها خلال القرن الرابع عشر . وهذا ما نراه فى كنيسة سان استبان التى بدأ العمل فيها خلال القرن الرابع عشر ولها ثلاث بلاطات ذات أسقف خشبية ومقصورة كهنة ذات مناطق تقاطع crucería ، ولا ننسى أن الشكل الخارجى كان يتضمن فى الجزء الأعلى مجموعة من الشرّافات المدرجة ، وهذا تقليد واضح لما هو كائن فى صحن أشجار البرتقال Patio de loen . طبقا لما يراه أنجولو Angulo (٥٥)وقد ظهر ذلك فى كنيسة Omnium S . وهذا هو عنصر آخر يساعد على تصنيف هذه السلسلة .

كما أن العناصر الزخرفية نجدها فى مبانٍ أخرى ترجع إلى القرن الخامس عشر مثل كنيسة كارثوخا دى إشبيلية Cartuja (ذات الطابع القوطى) ، وفى كنيسة مستشفى سان لاثارو حيث يتكرر نفس توزيع المسّطح الداخلى والبنيوى الخاص

بالسقف . وفى حالة كنيسة سانتياجو بأستجة - على سبيل المثال - نرى استمراراً للنظام المفصلى بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

• المبانى الدينية ذات القباب فى مقصورة الكهنة :

ورثت العمارة عن العالم الإسلامى سمة توزيع الفراغ الداخلى ، وهذه السمة هى جد واضحة فى بعض مقاصير الكنائس ، والتى تقوم بأداء وظيفتهما بطريقة مستقلة ، وترتبط بالبلاطات من خلال عقد صغير لا يسهم فى حل مشاكل امتداد البصر الضرورية فى أداء الطقوس الدينية . وهذه القباب لا تبتعد عن جذورها الجمالية بما فى ذلك العناصر الزخرفية ، مثل الفتحات ذات الفصوص أو ذات العقود الحدوية التى يعلوها طنف . ومنها أيضا استخدام الآجر ذى اللونين ، أو تتويج الجزء العلوى بالشرافات . وهذه سمات ربما تنتقل إلى أماكن أخرى من المبنى مثل واجهة كنيسة Castilleja de Talhasa ، حيث نرى شنبرانات مدببة arquivoltas يحيط بها عقد متعدد الفصوص وطنف .

والمجموعة الأكثر اكتمالا من هذا النمط نجدها فى (الشرف) Aljarafe وقد درسها ألفريدو موراليس [٥٦]. ولقد تميزت هذه المنطقة الجغرافية المجاورة لمدينة إشبيلية بإنتاجها الزراعى الوفير وقدرتها على تموين المدينة بما تحتاجه . عانى سكان هذه المقاطعة من هبوط حاد فى أعدادهم بعد الغزو وخاصة بعد تمرُّد المدجنين خلال الفترة ١٢٦٤ - ١٢٦٦م ، وهنا لم يعد هناك مناص إلا الانتظار حتى القرن الخامس عشر حتى يحدث توطين جديد تشرف عليه الكاتدرائية ، والجماعات الحربية ، والنبلاء ، وملاَّك الأراضى .

وهنا نجد أن إحدى الإنشاءات الهامة فى المنطقة - كنيسة Castilleja de Talhasa– القريبة من بناكاثون Benacazón تقع فى منطقة تنتمى إلى عدة أسر نبيلة (ورغم ذلك فقد كان لأسرة فرناندى ثدى فوينتس العليا) ، حيث حصلت تلك الأسر على حق السيادة على المنطقة عام ١٣٧١م ، ثم أخذت تشترى الأراضى من باقى الملاك حتى

أصبحت حكرا عليها عام ١٤٧٧م. وهذه هى الفترات التى يمكن أن نربط بها مرحلتى بناء الكنيسة . نجد صدر الكنيسة عبارة عن قبة مكونة من ثمانية سواتر تقوم على مناطق انتقال . وقد كانت هذه القبة تؤدى وظيفتها بشكل مستقل ، فى البداية ، أو من خلال بلاطة بسيطة ملحقة بها . ومع هذا فخلال القرن الخامس عشر " بدأ العمل فى تشييد المبنى الحالى للكنيسة ، وهو عبارة عن ثلاث بلاطات تحيط بها حوائط استخدام الآجر والطوب المدقوق [الطابية Tapial] بنائها (...) . وقد استخدم الآجر فى بناء الأكتاف ، وعقود البلاطات ، وكذلك فى بناء فتحات الدخول ، والإضاءة . وأدى وجود هذا العمل الجديد الذى لا يظهر مرتبطا بالصدر ، إلى إدخال تعديل على قوس النصر حيث تم زيادة الارتفاع حتى مستوى مناطق الانتقال (...) . والغاية من وراء ذلك المزيد من الترابط والرؤية بين مقصورة الكهنة والبلاطة ..."(٥٧) .

وهناك نموذج مشابه فى كنيسة خبلو Gelo القريبة من المكان . كما تظهر الطبيعة النبيلة فى عملية البيع التى أقرها مجمع الكاتدرائية الإشبيلية عام ١٤٤٦م للسيد جونثالو دى سابيدرا حيث بيع Veinticuatro hispalense . وسيرا على رأى البروفسور مدرإليس فقد كانت هناك عدة مراحل للبناء : أولاها : بناء القبة أو المصلى الكبير ذى الطابع المستقل والمسقوف بقبة ذات سواتر تقوم على مناطق انتقال ، ويربط القبة عقد موصل إلى بلاطة مستطيلة لها سقف خشبى . وهذه المرحلة يمكن أن ترجع إلى فترة متقدمة خلال القرن الخامس عشر ، أى ربما بعد بيع مجلس إدارة الكاتدرائية الإشبيلية للمكان المذكور "(٥٨) . أما المرحلة الثانية : فترجع إلى القرن السابع عشر (واستمرت خلال الثامن عشر) ، وهى عبارة عن توسعة المجموعة إلى ثلاث بلاطات من خلال الإصلاح والربط الزخرفى ، وبالتالى نعود لقراءة جديدة للبناء .

وترجع كنيسة سانتا ماريا دى لاس نيبس فى بيناكاثون إلى القرن الخامس عشر ، فقبة المصلى الكبير قد تُوِّجت بالشرافات المدرَّجة من الخارج . أما من الداخل فنجد القبة مكونة من ستة عشر ساترا على مناطق انتقال مزدوجة . وقد أضيف إلى المصلى بلاطة ذات سقف مقبى من الخشب ، ورغم ذلك فإن التعديلات التى أدخلت على المبنى

خلال القرن السابع عشر أسهمت فى إزالة السقف ، وإضافة بلاطة جانبية تقوم على نفس خط المصلى الجنائزى لفرناندو بورتوكارّيرو ، الملاصق لمقصورة الكهنة الأصلية فى البلاطة اليمنى **epistola** .

وفى النهاية نشير إلى المصلى الحالى الكائن فى مقابر أثنالكويار **Aznalcóllar** ، وهو يرجع إلى القرن الخامس عشر وكان يرتبط بكنيسة الرقعة العمرانية القديمة . ولابد أنها كانت ذات ثلاث بلاطات وقبة فوق مقصورة الكهنة ، وهذه البنية الأخيرة هى الباقية حتى الآن ، وتتكون من قبة ذات ثمانية حوائط ساترة تقوم على مناطق انتقال .

ويجب أن نضع فى اعتبارنا مبنى إشبيلى هام يعتبر الأساس فى التحليل الذى قمنا به لهذا النمط ألا وهو الكنيسة الحالية التابعة لدير إنكارناثيون **Encarnación**، حيث يظهر فيها قطاعات : مقصورة الكهنة المكونة من قبة مثمنة وقبة صغيرة للإضاءة منور **lintena** تقوم على مناطق انتقال ، وكذلك البلاطة ذات السقف المقبى المضلع . ونرى فى الشكل الخارجى فتحات مشيدة بالآجر عليها عقود متعددة الفصوص وطنف . ومن الناحية التاريخية نجد أن هذا المبنى كان جزاء من مستشفى سانتا مارتا الذى أسس عام ١٣٨٥م [٥٩] ، كما يقوم فى الوقت ذاته على أحد المسطحات الملحقة بالمسجد الجامع الموحدى والذى كان يسمى مسجد **Ossos** ، كما أن المساحة المذكورة مسجلة بهذا الشكل عام ١٢٥٢م ، حيث تتأكد ملكية الكاتدرائية لها . ونضيف إلى ما سبق ما قال به ألفونسو خيمنث " بوجود قبة مشطوفة مكونة من ثمانية سواتر تقوم على مناطق انتقال فى الزوايا ، وقد استخدمت القبة كمقصورة كهنة للمصلى الحالى ،وهذا ما يقودنا إلى التفكير بأننا أمام مسجد جنائزى (ضريح) ، وذلك ليس بمستغرب ذلك أن المكان كان عبارة عن مقبرة منذ زمن قديم ، وسواء كان خارج المدينة أو داخلها فإننا لا نعدم الأدلة الأدبية التى تتحدث عن إنشاءات مثل هذه قبل الموحدين وبعدهم " [٦٠] . وهذه الملاحظات يمكن أن ترسم طريقا بحثيا مهمًا ، وذلك لإقفال الجبل السُّرى بين المنشآت الإسلامية واستخدام القبة كمقصورة للكهنة .

● الإنشاءات المدنية :

لقد اتسم فصل العمارة المدنية المتعلقة بالفترة المتأخرة للعصر الوسيط بقفزة من حيث عدد الأعمال التى وصلت إلينا ، فالاستخدام الدائم ، وانتقال المبنى من مالك لآخر ، وتعدد الوظائف التى قام بها بين فترة تاريخية وأخرى أدى إلى إدخال تعديلات ، وعمليات هدم ، وإعادة بناء وبالتالى فليس أمامنا إلا تصوّر بعض العناصر التى كانت فى مبان لاحقة أو فى الأديرة المغلقة de clausurá إذن فإن هذه الأخيرة ساعدت على الحفاظ على المبنى من الداخل فهى لم تكن إلا تبرعات قدمها النبلاء . وتنتشر الأطلال الضئيلة فى الرقع العمرانية الهامة مثل : أوسونا Osuna ، وأستجة ، ومارتشين Marchena ، وخيبيث Jerez ، إلا أن السمات النمطية غير كامنة وهنا تبرز - على سبيل المثال - بعض هذه المبانى التى تعتبر فى حالة أفضل من غيرها فى إشبيلية .

نعثر فى القصر الحالى لدوقى ألتاميرا Altamira على واجهة خارجية ترجع إلى القرن السابع عشر ، ومع هذا ففى الداخل هناك بعض الإنشاءات ومنها تلك التى تمت خلال العصر الوسيط المتأخر تحت رعاية السيد / دييجولوبث واستونيجا D. L. de Estuñiga ، ويقوم القصر حول صحن مركزى ، جرت عليه الكثير من الإصلاحات ، حيث نلاحظ موادا مُعَاد استخدامها مثل تيجان موحدية ، وأعمدة رومانية ، وبركة . وكان يوجد فى الدهليز الجنوبى صالة مستطيلة لها حنيات منفصلة بواسطة عقود جصية فى الأطراف . أما الدهليز الغربى فلا زلنا نجد مساحته عبارة عن " قبة " أضف إلى ما سبق وجود بعض الزخارف الجصية ، وبقايا هياكل سقف خشبى قديمة ، وبعض كسوة السيراميك فى بعض تلك الحجرات .

كما يوجد صحن آخر أقل مساحة . ويعرف هذا الصحن تاريخيا باسم " صحن الزليج " فى إشارة إلى الأرضية المكونة من زليج أصيل أبيض وأخضر ، لكنه قد أزيل الآن . والصحن عبارة عن مساحة صغيرة كمقابل للصحن الكبير ، ولابد أنه كان ذا طابع خاص أكثر من الأول . وهذا التنظيم الإضافى نجده أيضا فى النموذج الذى هو قصر الملك بدرو (أى صحن الوصيفات وصحن العرائس) ، وظل النموذج

مستخدما فى بعض القصور الملكية . ويكتمل مبنى آل ثونيجا Zuñiga بحديقة مقسمة إلى أربعة أجزاء ويوجد فى الوسط نافورة .

ويمكن أن تكون أطلال المنزل - القصر الخاص بميجل دى مانيارا - مشيدة خلال القرن الخامس عشر. إذ يوجد حول الصحن مساحة عبارة عن حرف " L " لها فتحات فوقها عقود حدوية مدببة ، ولازالت توجد بهذه المساحة وزرات ملونة .

ولابد أن المنزل المسمى Olec كان جزءًا من قصر مدجن كان ملكا لأسرة نارموليخو Marmolejo ، كما نعرف أنه خلال الفترة بين ١٤٤٣م و ١٤٨٣ م تم تنفيذ بعض عمليات لشراء بعض المنازل ، وقام بهذا الأمر نيكولاس فرنانديث مارموليخو ، وهو رجل ورّث بعض ما لديه من حَبْس أسسه هو وأخوه دييجو لابن هذا الأخير المدعو /روى باربا مارموليخو عمدة المدينة Veinticuatro والشخص الذى كان شديد الارتباط بالملوك الكاثوليك وبحرب غرناطة . ولقد استخدمت بعض المواد المأخوذة من مبانٍ أخرى فى تشييد القصر ، ونبرز من بينها القبة التى حافظت على سقفها الخشبى حتى بداية القرن التاسع عشر ، وإضافة إلى الصالة المذكورة نجد بقايا الوزرة القديمة المكسوة والكسوة الجصية ، وأنماطها الفنية ترتبط بما هو قائم فى صالة العدل بقصور إشبيلية الملكية .

٤-٨ : التدخلات الملكية : -

- **إنجازات أسرة ملوك تراستمارا : -**

لقد أسهم الطابع المتنقل الذى كانت عليه أسرة ملوك تراستمارا إلى وجود عدة إنشاءات مختلفة الجودة فى رقع عمرانية تقع فى دائرة مُلكهم . لكن المؤسف أن أغلب هذه المبانى قد زال عن الوجود ، بينما تعرضت المبانى الباقية لعمليات تعديل عميقة تهيئة لها للقيام بوظائفها الجديدة .

يمكننا أن نشير إلى بعض الإنشاءات التى زالت من الوجود ، والتى ترجع للقرن الرابع عشر كذلك وهى قصر إنريكى الثانى فى ليون ، وقد شُيد فى Rúa ابتداءً من عام ١٣٧٥م ولم يتبق منه إلا نقش كتابى يشير إلى انتهاء أعمال الإنشاء عام ١٣٧٧م ، وكذا بعض الأطلال الأخرى التى نعرفها إما من خلال الروايات أو الآثار ، وكلها تتحدث عن الطبيعة المدجنة (عقود حدوية ، وكسوة الوزرات ، والسقف الخشبى نو التشبيكة ...) - وأبرز الأطلال الباقية تتمثل فى عقد جصى محفوظ فى المتحف الوطنى للآثار ، حيث نقل إلى هذا المكان عام ١٨٧٣م ، طبقا لتقرير ودراسة أعدها كل من رادا Rada ودلجادو Delgado . والعقد يحمل سمات الفن المدجن خلال القرن الرابع عشر ، ومع ذلك فهو يرتبط كثيرا بالأعمال الناصرية بالمقارنة بالنماذج الطليطلية التى كانت سائدة آنذاك . كما توجد بعض من الزخارف الجصية وبقايا المصد الخشبى وبه بعض المقربصات ، وكل ذلك محفوظ فى متحف ليون - (٦١).

وقد بنى إنريكى الثالث قصرافى قصبة مرسية ، ولابد أن هذا القصر كانت له سمات الفن المدجن . وجاء بناء القصر إلى جوار - القصر الكبير - الإسلامى . (٦٢) ويلاحظ أن الملكة كتالينا لانكستر - C . Lancaster زوجة الملك إنريكى الثالث - لجأت إلى الفن المدجن عند بناء القصر الملحق بدير سانتا ماريا لاريال دى نيبا Nieva (شيقوبية) ، وهذا طبقا لما تلاحظه فى الواجهة وبعض الصالات التى تم ترميمها عام ١٩٨٧م (٦٣) .

وتعرض قصر الملك إنريكى الرابع فى شيقوبية لنفس المصير ، وهو قصر يقع فى كنيسة سان مارتين. وهناك القليل من الأطلال التى يمكن العصور عليها فى صحن معروف باسم صحن الملكة خوانا . ويرجع تاريخ بداية الأعمال فى بناء القصر إلى عام ١٤٥٥م وتم سُكْناه عام ١٤٦٣م ، ثم أصبح بعد ذلك مقر إقامة الملكة إيزابيل الكاثوليكية أثناء فترة تواجدها فى مدينة شيقوبية Segovia ، وتشير البيانات الوثائقية الكتابية الخاصة بهذا القصر إلى وجود صحن حوله مجموعة من الحجرات . وتساعدنا بعض الزخارف الجصية المعروفة من خلال الرسم على تصوّر التأثيرات القوطية فى الموضوعات الزخرفية ، واقترابها من الأعمال التى كانت تنفذ آنذاك فى القصر (٦٤) .

لم يتبق الكثير من الحصن – القصر المسمى موتا Mota – الكائن فى مدينة دل كامبو Medina del campo . ولابد أن البناء قد بدأ عام ١٤٤٠م على يد الملك خوان الثانى ، وتحت إشراف فرنانو كارينيو F.Carreno ومع هذا فأغلب المبنى يرجع إلى الفترة بين ١٤٧٤ –١٤٨٠م ، وهى الفترة التى يتم خلالها تشييد "برج التكريم " "فى مرسوم للملوك الكاثوليك صادر عام ١٤٧٩م يذكر اسم ألفونسو نيتو " A . Nieto كبير معلمى الأعمال ، والذى أصدرنا له تعليماتنا بأن يشيد فى لاموتا وحصنا فى مدينة دل كامبو " ، وينقسم البرج من الداخل إلى عدة طوابق لكن لم يتبق منه إلا المساحتان العلويتان حيث نجد قبابا من الآجر مشيدة باستخدام التقنية المدجنة ، بينما اختفت المساحات السفلى والمدخل الذى يمكن تحديد معالمه من الدرب حتى الحائط الشمالى .

وخلال الأعوام التالية أى خلال الفترة من ١٤٨٠ إلى ١٤٨٣م نجد وثائق تشير إلى مبالغ تم سدادها إلى " عبد الله " رئيس الأعمال فى لاموتا " وإلى المعلم على دى ليرما . ولابد أنهما أسهما فى إقامة أنظمة التحصينات وهى :بداية الدخول للحصن ذات عقدة الحدوى وذات الترس الخاص بالملوك الكاثوليك ، بالإضافة إلى التاريخ ١٤٨٢م . كما أسهم أيضا فى بناء الاستحكامات التى تتصل ببعضها من خلال ممرات تحت الأرض للدفاع عن الخندق من خلال أماكن مرتفعة على شكل مخدرات . ولحسن الحظ فإن أعمال الترميم لم تكد تلمس هذا الحصن حيث تركزت فى الأجزاء الداخلية من خلال بعض الأعمال مثل واجهة مستشفى (لاتينا Latina بمدريد) ، أو سقف المصلى الذى ليست له علاقة بالسقف الاصلى " (٦٥) .

وهناك بعض الأعمال التى جمعت بين وظيفتين ونذكر منها قصر الملك خوان الثانى فى مادريجال دى لاس ألتاس طورّس Madrigal de las A. Torres ، حيث تم منحه ليكون ديرا لراهبات جماعة أغسطين ، وجاء ذلك على يد الأمبراطور كارلوس الخامس عام ١٥٢٥م وكانت السيدة ماريا دى أرغن M. de Aragœán – الابنة غير الشرعية للملك فرنانو – رئيسة الدير . وقد أدى هذا التغيير فى الوظيفة إلى بناء الكنيسة ومقر الإقامة خلال القرن السادس عشر . وقد ألحقت عمليات ترميم جرت مؤخرا لتعديلات على المجموعة ، وخاصة إذا ما قمنا بدراسة المعلومات التى

أوردهـــا جـومث مـورينو Gomez Moreno، مع بداية القـرن العشـرين عندمـا قـام بإعداد الكتالوج الأثرى للمحافظة .

أما الشكل الخارجى فيعكس عـمارة القصور حيث إن الجزء السفلى به دهليز علوى له عقود أصغر من نصف الدائرة escarzano بين برجين مربعين ، أما الواجهة فقد تباعدت عن المركز وهى عبارة عن عقد من الآجر وطنف مزدوج . غير أن هذا الوصف الذى قدمه جومث مورينو اعتماداً على الأشكال المرسومة تعرض لتعديل مدمر على يد من يُفـتـرض أنهم مـرممون . أمـا الداخل (الذى هو دير مـغلق فى الوقت الحاضر) فهو عبارة عن سطح مستطيل له دهاليز تقوم على أعمدة فى الطابق السفلى وأكتـاف قـائمـة ذات خشبـة واقيـة لرافـدة الفص Zapata فى الطابق العلوى ، أمـا الحجرات فقد تعرضت لتعديلات ويلاحظ أن الحجرات المعروفة بالحجرات الملكية ـ الغرفة الملكيـة التى ولدت فـيهـا الملكة إيزابيل الكثوليكية ـ لازالت توجد بهـا عناصـر زخرفية ترجع إلى نهاية القرن السابع عشر أو الثامن عشر.

كما تعرض لنفس المصير القصر الذى شيده إنريكى الرابع عندما كان وليا للعهد خارج دائرة الرقعة العمرانية لشيقوبية Segovia ، وكأننا نشهد مُنْية إسلامية . وبعد ذلك قـام الملك نفـسـه (إنريكى الرابع) عـام ١٤٥٥م بالتـبـرع بالمبنى إلى طائفـة الفرنسيسكان وقد ظلت الطائفة هناك حتى عام ١٤٨٧م ، وبعد ذلك شغلته راهبات سانتا كلارا وحمل المكان اسم القديس أنطونيو الريّال ، " ولقد أقـامت الجمـاعة فى بداية الأمر فى القصر القديم والذى يبدو وأن أحد ملحقاته هو دهليز المدخل الرئيسى ، والحوائط المشيدة بالآجر والحجارة . وفى نهاية القرن الخامس عشر تم إضـافة الواجهـة التى تحمـل مـلامـح الفن القوطى الطليطـلى ، وربمـا كان إنريكـى إيجـاس E. Egas هو من قام بذاك العمل . وهناك مقولات تؤكد أن البلاطة الكائنة فى الكنيسة الحالية كانت الصالون القديم ، وهو صالون العرش فى القصر ولها سقف مقبى من الخشب المركب بطريقة التـغطيـة ataujerada ، ومن المحـتمل أن يكون مقـر الإقـامـة متوافقا مع الصحن أو الحديقة، حيث توجد حوله بعض الصالات التى بها أسقف مدجنة غاية فى الجمال " (٦٦) .

- **قصر شيقوبية : Segovia :**

لقد قام ألفونسو العاشر بإدخال تعديلات على القصر الملكى خلال القرن الثالث عشر ، ثم تعرض المبنى لتعديلات جوهرية خلال القرن الخامس عشر عندما كان يسكنه ملوك تراستمار . وهناك احتمال قائم فى أن يكون الملك ألفونسو الحادى عشر قد أجرى بعض الأعمال ، وكذلك كل من الملك إنريكى الثانى ، والملك خوان الأول حيث كانا يقومان بزيارة المدينة كثيرا . ومع هذا فإن الملك إنريكى الثالث هو المسئول عن أغلب الإنشاءات التى امتد العمل فيها على طول النصف الأول للقرن .

ويهدف المشروع الجديد إلى مضاعفة مساحة صالة " الأسلحة " والحجرات الملحقة بها ، ويكرر ذلك النموذج فى الصالة المسماه جاليرا Galera والملحقات الواقعة فى الجهة الشرقية (صالون دل وليو Sallo أو السراى) ، وفى الجهة الغربية (صالون لاس بنياس Pióas . وقد أسفرت هذه الإنشاءات عن اختفاء الشرفة وسدّ النوافذ ذات الأعمدة فى الوسط geminadas ، والتى كانت تقوم بدور تسهيل الرؤية لمن هم فى صالة السلاح . وإلى جوار صالة " الملوك " هناك صالة كوردون Cordón .

وسيرا على المفاهيم الزخرفية المدجنة نجد أن زخرفة الأسقف الخشبية تجد استمراراً لها فى الحوائط من خلال الأفاريز الجصية التى تتضمن نقوشا كتابية بالحروف اللاتينية والقشتالية ، حيث النصوص الدينية المتكررة تدخل فى تبادل مع إشارات تتعلق بتنفيذ الأعمال . وتحت هذه الأفاريز نجد الحوائط وقد غطيت " بالجلود الملونة والمذهبة " ، وكذلك بواسطة أقمشة ومنسوجات من أرّاس Arras وهذا ما نستخلصه من قوائم الجرد الموجودة فى أرشيف سيمانكاس Simancas ، والتى نشرها خ فرّانديس J. Ferrandis . وتساعدنا النقوش الكتابية الموجودة على الجص فى وضع تواريخ محددة : ١٤١٢م هو عام صالة جاليرا وهى عمل أقيم فى عهد الملكة كتالينا لانكستر . ١٤٥١م هو عام صالة لاس بنياس – Piñas أول صالة تم إنشائها تحت رعاية الملك إنريكى الرابع والذى كان حتى ذلك الوقت ولى العهد ، ونلاحظ فيها وجود أشكال كأنها اللهب flanigeres . وعندما أصبح ملكا انتهى العمل فى بناء

صالون سوليو solio عام ١٤٥٦م وهو عمل قام به Xadel Alcalde ، وفى عام ١٤٥٨م نجد صالة كوردون . لكن أشهر الصالات جميعا هى صالة الملوك حيث واصل فيها الملك إنريكى الرابع سلسلة صور ملوك أستورياس ، وليون ، وقشتالة ، وهو العمل الذى بدأه الملك ألفونسو العاشر وأكمله بعد ذلك الإمبراطور فيليبى الثانى " (٦٧).

وخلال القرن السادس عشر قام الإمبراطور فيليبى الثانى باستكمال هذه الصور فى صالة الملوك ، وأضاف مجموعة من الحجرات حول صحن، وبذلك أصبحنا على مقربة من المخطط الحالى . لقد تولت الأسرة النمساوية الملكة Austrias تحويل المبنى إلى سجن . وفى عام ١٧٦٤ أمر الملك كارلوس الثالث بأن يكون المكان مقرا لمدرسة المدفعية الملكية Real Colegio de Artilleria ، ومن المؤسف أنه شب حريق بالمكان عام ١٨٦٢م ، وأدى إلى تدمير الصالات التى ترجع إلى العصور الوسطى ، وهى صالات أمكن ترميمها اعتمادًا على أشكال رسمها خ أوريال J. Avrial قبل وقوع الحريق بوقت قصير . ولقد بدأت أعمال الترميم عام ١٨٨٢م وانتهت منذ سنوات قليلة بعد أن توقف العمل فيها مرارا وتكرارا . ولقد أتى الترميم ببعض العناصر المشكوك فى صحتها مثل الهياكل الخشبية لسقف صالون Solie ، الذى يرجع إلى القرن الخامس عشر والمنقول من Urones de Castroponce (بلد الوليد) .

ولابد أن الأعمال فى صالة " الملوك " قد أنجزت عام ١٤٦٥م عندما قام البارون / Rosmithal بزيارة القصر . كما أن وصفه له يساعد على التأكد من الرغبة فى إضفاء الإحساس بالعظمة التى تستكنُّ وراء المشروع : " ففى هذا القصر نعثر على تماثيل أوائل للملوك الذين حكموا إسبانيا ويبلغ العدد المرتب أربعة وثلاثين ، وقد جاءت التماثيل كلها من الذهب الخالص حيث نجدها فى وضع الجلوس على كرسى العرش ، وهى تحمل الصولجان والكرة فى أيديها ـ وقد ارتبط كافة ملوك إسبانيا بهذا القانون ، أى أنهم منذ تولى العرش عليهم أن يجمعوا كمية كبيرة من الذهب بمقدار وزن كل واحد منهم ، وذلك حتى يكون لهم مكان بين باقى الملوك فى قصر إشبيلية عندما تواتيهم المنية "(٦٨) .

كما أن مَنْبت قبة صالون السفراء فى قصر إشبيلية ـ وهى من إنجاز دييجو رويث عام ١٤٢٧م ـ تتضمن صور لملوك إسبانيا ، ومن الممكن أن تكون هذه الفكرة قد أوحت

للنبلاء للقيام بأمر مماثل مثلما هو الحال فى صالون " السيدات والرجال " فى الحصن القصر الخاص بالسيد / دييجو لويث دى إستونيجا فى بلدة كوريل دى لوس أخوس Curiel de los Ajos (بلد الوليد) ، أو فى صالون Linajes بقصر ولاة العهد Infanta-do فى وادى الحجارة ، وقد اختفى كل البنيان .

● دار الضيافة الملكية فى دير جوادالوبى (كاثيرس - قصرش) :

فيما يتعلق بهذا المبنى الملحق بدير جوادالوبى نرى أنه يجب أن يدرس فى إطار الأعمال التى تولى تاجه تمويلها ، ذلك أن إقامته تمت تلبية لرغبة الملكة إيزابيل الكاثوليكية ، وهذه الملكة لم تقتصر جهودها على دعم جماعة القديس خيرو نيمو فحسب بواسطة المال بل أرسلت فى طلب المعلم خوان جواس J. Guas ليشرف على تنظيم الأعمال ، " والدفعة القوية للأعمال فى هذا البناء جاءت عام ١٤٨٧م وتولى ذلك عدد من المعلمين . وكان دييجو بيلاردو D. Velardo يشرف على الجانب المعمارى ، أما الطليطلى ميجل سانشيث دى قرطبة M. S. de Cordoba فأشرف على أعمال النجارة . وتولى جونثالو فرنانديث الإشراف على إقامة البوائك ، بينما تولى فراى كريستوفل أعمال البنائين " (٦٩).

لكن البناء تعرض للدمار عام ١٨٥٦م ، وبالتالى فإن المعلومات الرسمية المتوفرة لدينا تتعلق بأوصاف وأعمال وثائقية نبرز منها ما جاء فى دراسة أعدتها ماريا دل كارمن بسكادور دل أويو M. C. Pescador del Hoyo (٧٠) . وقد اعتمدت بيلر موجويون على نفس المادة ، ووصفت لنا المكان على النحو التالى : " كان يتكون من صحن رئيسى وطابقين من البوائك فى كل جانب من جوانب المسطح المربع ، من خلال خمسة عقود مشيدة من الآجر باستثناء قواعد الأعمدة حيث كانت من الحجارة . وكانت الدهاليز مسقوفة بالخشب المزخرف بالتشبيكات ، وتتصل فى الجهة الشرقية بغرفة الطعام الكائنة فى الصحن المدجن . أما الحجرات الرئيسية فتوجد فى الجانب الغربى للمبنى ، ويتألف هذا الجزء من ثلاثة طوابق يمكن ملاحظتها من الخارج فقط ،

بينما نجدها عبارة عن طابقين ونحن فى الصحن . وتقع الحجرات الرئيسية فى الجزء الأخير ، الذى يتكون من صالون رئيسى مستطيل الشكل ، وله سقف مثمن جميل به زخارف خشبية مكشوفة apeinazado فى منطقة المصدر وورود معلقة وزخرفة من الشعارات فى منطقة قاعدة السقف arrocabe ، وتقع حجرات النوم الملكية فى هذا الجانب وذاك ، وتتكون كل واحدة من مساحة مربعة ولها أسقف مثمنة من الخشب الذى يضم زخارف رائعة عبارة عن تشبيكات على سقف مكشوف apeinazado فى منطقة المصدر ، وتربيعات بها ورود وتشبيكات . وتتصل هذه الحجرات بحجرات أخرى مخصصة للملابس والحمامات(٧١) .

وكانت الواجهة الرئيسية مكونة من برجين مربعين بارزين فى المخطط ، وبينهما هناك دهليز مزدوج به عقود تقوم على أكتاف حجرية فى الطابق السفلى ومن الآجر فى الطابق العلوى ، وهى فى هذا الطابق أصغر حجما رغم أنها مثمنة وبها عقود مرجونية Carpanel وعقود أقل من نصف أسطوانية (منفرجة) escarzanos ، كما أن الدهاليز كانت مسقوفة بأسقف خشبية مسطحة من الطراز المدجن .

• القصور الملكية فى إشبيلية خلال القرن الخامس عشر :

رغم أن التعديلات التى أدخلت على هذا المكان خلال القرن الخامس عشر (وبالتحديد خلال الثلث الأخير) تحت رعاية الملوك الكاثوليك ، فإن القرن المذكور قد بدأ من خلال عمل محدد له أهمية كبيرة أثناء عصر الملك خوان الثانى ، (ورغم ذلك فلم يقم الملك المذكور بزيارة إشبيلية مطلقا) ، إننى هنا أتحدث عن عملية تغيير السقف المقبى لصالون السفراء الذى أنشئ فى عصر بدرو الأول عام ١٤٢٧م وحل محله قبة نصف أسطوانية تولى أمرها دييجو رويث ، وأصبح هذا العمل من أبرز أعمال نجارة الخشب الأبيض فى إسبانيا على الإطلاق . تقوم القبة على مثلثات كروية من المقربصات المذهبة ، وفوقها تقوم القبة شبه الكروية المكونة من ثنتى عشرة وشيجة huso مغطاة كل واحدة بتشبيكة من عشرة أطراف ، تلتقى كلها فى مركز دائرة مكونة من ثنتى عشر توجد فى مفتاح القبة (٧٢).

وتولى الملوك الكاثوليك [٧٣] إدخال توسعة على الحجرات الكائنة فى الطابق العلوى . الأمر الذى استلزم تعديل ما كان مشيدا وتغيير الأسقف الخاصة بالحجرات الكائنة فى الطابق الأرضى ، فبعد أن كانت الأسقف جمالونية على ميلين أصبحت ذات أسقف مسطحة (تبنى فوقها أرضيات الحجرات العليا) ، صممت على مغطّاة tau-jeles لتحمل بعض الزخارف ومنها الشعارات والتروس الملكية . أما بالنسبة للدهاليز الكائنة فى الواجهة فهناك الغرفة الملكية العليا (الخاصة بالملك) كما تم بناء غرفة جديدة للملكة فى المنطقة المحيطة بصحن العرائس Muñecas (الردهة والغرفة الخاصة بالملكة ، ومخدعها ، والمصلى ، وردهة غرفة الطعام المخصصة للاحتفالات) . وقد أدى هذا - كما أشرنا سلفا - إلى إحداث تغيير فى أسقف الحجرات السفلية (صالة Pasos Perdidos) (الخطوات التائهة) ، وصالون الأمير ، وصالة السقف Techo الخاصة بالملوك الكاثوليك ، ووضع الأسقف فى الحجرات العلى ، ومن المحتمل أنه أعيد استخدام بعض أسقف الحجرات السفلى هناك .

ومن بين الإنشاءات الجديدة فى الطابق العلوى وعمليات التعديل التى تترتب عليها فى الطابق السفلى نجد الهيكل الخشبى المكون من كتل الخشب التى تحمل شعارات الملوك الكاثوليك ، والسقف المثمن الذى يغطى صالة الملكة ، والردهة المؤدية إلى المصلى فى الطابق العلوى .

ولقد استُحدث فى الدهليز الجنوبى ما يطلق عليه شرفة mirados الملوك الكاثوليك ، والواقعة بين غرفة نوم الملك بدرو وباقى الغرف . وهذه المساحة تعنى إلغاء الغرفة القصوى من مجموعة غرف نوم الملك ، وذلك بواسطة طمس عقد المدخل .

● قصر الجعفرية فى عصر الملوك الكاثوليك :

استعاد قصر الجعفرية أهميته خلال السنوات الأخيرة للقرن الخامس عشر ، وكانت له نفس الأهمية سابقا خلال القرن الرابع عشر تحت حكم بدرو الرابع . وقد جاء ذلك عندما دعّم الملوك الكاثوليك مدينة سرقسطة كعاصمة فى دائرة تاجه الأرجنى ،

وقد أدى الموضع الاقتصادى الجديد وزيارة الملوك الكاثوليك الدائمة للمكان إلى إدخال تعديلات مهمة ، كان لها تأثيرها العميق على مجموعة القصور ومآلها .

ففى البداية تم احترام المبانى القائمة ، سواء كانت إسلامية أو مسيحية وتُركت على حالها . غير أن الوظيفية الجديدة للبلاط أدت إلى إدخال تعديلات غيَّرت من قراءة مسطحات المجموعة .

وتبرز أهم هذه التغييرات فى تغيير الصحن الرئيسى أو صحن سانتا إيزابيل ، وتحويله إلى مكان مغلق خلافا لما كان عليه المفهوم الإسلامى المتمثل فى الدهاليز الكائنة فى الجوانب الصغرى ، وكذلك فى استحداث سلم كبير يؤدى إلى الطابق العلوى ، وإنشاء حجرات جديدة على الجزء الشمالى للقصر الإسلامى ، والتدخل فى إصلاح بعض الحجرات التى أنشئت فى عصر الملك بدرو الرابع [٧٤] .

وقد تم تنفيذ هذه العمارة الجديدة من خلال الاستخدام الدقيق للعناصر القوطية فى الأمور البنيوية ، والتى اختلطت بزخارف مأخوذة من القاموس المدجن وقاموس عصر النهضة . ولا تعتبر العناصر المدجنة أهمها إذا ما استثنينا الأسقف المسطحة (الفرخ) alfarjes فى السلم وباقى الدهاليز . أو استثنينا وجود الأشكال النجمية على ألواح سقف الصالة الرئيسية . أما ما هو معتاد فهو يتعلق بالعناصر الزخرفية القوطية من نبات الأناناس ، وغيره من الأشكال النباتية . غير أن أبرز الموضوعات هى الخاصة بالشعارات والنقوش الكتابية .

وربما كان أبرز التأثيرات المدجنة فى هذا القصر هو هيكلة الحجرات الرئيسية ، فهى عبارة عن صالة رئيسية وغرفتين مربعتين فى الأطراف . ولقد أعيد استخدام هذا النمط الموروث عن العالم الإسلامى ، على يد الملوك المسيحيين خلال العصور الوسطى ، ثم أصبح تقليدا فى هذه الفترة التى تصل إلى الحدود الزمنية لبدء عصر النهضة . أضف إلى ما سبق وجود قاسم مشترك بين القصور فى إقليم أرغن هو السير على ذلك النموذج أو تقاليد أخرى متبعة فى القصور الإسلامية .

نضيف إلى ما سبق عنصرا آخر تحدثنا عنه عندما تناولنا عصر الملك بدرو الرابع ، وهو س الجعفرية كان بها مدير إنشاءات مسلم ، وفى عام ١٤٨٨م كان هناك معلم يدعى فرج غالى F. de Goll ، وقد اشترك هذا مع محمد بلاثيو M. Palacio وإبراهيم مفرّج I. Muferrich فى التعاقد عام ١٤٩٣م على إقامة سقف الصالة الرئيسية فى القصر الجديد . وفى عام ١٥٠٠م خلف محمد غالى والده فرج فى الإشراف على الأعمال . وعلى ذلك فقد كان منصب المهنة متوارثا كما هو الحال خلال القرن الرابع عشر . وبعد ذلك خلف محمد غالى ابنه خوان غالى . ومعنى وجود المعلمين المسلمين هو استمرار فكرة التراث الجمالى والتى تنقطع بالغزو ، ثم تعاقبت مع التغيرات الضرورية حتى القرن السادس عشر ، وبذلك أسهمت فى انسجام التعديلات التى تم إنجازها .

الهوامش

(١) P. J. Lavado Paradinas, La Carpinteria mudéjar en Tierra de Campos, pag. 190.

(٢) M. T. Pérez Higuera, Arquitectura mudéjar en Castilla y Le?n, pags. 69-70.

(٣) P. J. Lavado Paradinas, op. cit., p?g. 193.

(٤) Cfr. B. Garc?a Figuerola, Techumbres mudéjar en la provincia de Salamanca.

(٥) Ibidem, pag. 63.

(٦) J. Caston Lanaspa, Arquitectura gotica religiosa en Valladolid y su provincia (Siglos XIII-XVI), pags. 554-569.

(٧) M. A. Toajas Roger, La Techumbre del presbiterio de Santa Clara de Tordesillas. Analisis historico-artistico y algunas conclusiones de su estudio, p?g. 187.

(٨) M. T. Perez Higuera, op. cit., p?gs. 109-110.

(٩) Ib?dem, pag. 89.

(١٠) Ibidem, pag. 110.

(١١) Ibidem.

(١٢) Ibidem, pag. 120.

(١٣) Ibidem, pags. 123-124.

(١٤) Ibidem, pag. 131.

(١٥) Cfr. P. J. Lavado Paradinas, Capilla funeraria de D. Diego G?mez de Sandoval en la Peregrina de Sahagon, pags. 51-56.

(١٦) كانت الحجرات السفلى ذات أسقف مستوية [الفرخ alfarjes] تتسم بالأهمية وكان بعضها يتضمن تروسا مرسومة. ، كما يجب أن نبرز الهيكل المحفوظ فى "المتحف الوطنى للآثار الزخرفية بمدريد" والوارد من هذا القصر ، انظر: Cfr. M. T. P. Higuera, C. Delgado et alii, Arquitectura de Toledo. Del Romano. Palacios y Conventos p. 245-253.

Cfr. B. Martinez Caviro, op. cit., p?gs. 245-253. (١٧)

Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., pag. 184. (١٨)

Ibidem, pag. 185. (١٩)

Ibidem. (٢٠)

C. Delgado, El mudéjar toledano y su area de influencia, pag. 119 y B. (٢١) Martinez Cavira, op. cit., pags. 78-82.

C. Delgado, op. cit., pag. 119. (٢٢)

Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado, et alii, op. cit., pags. 163-170 y B. (٢٣) Mart?nez Caviro, op. cit., pags. 313-344.

M. T. Pérez Higuera, C. Delgado , et alii, op. cit.,pag. 165. (٢٤)

B. Pavon Maldonado, Ocaaa: una villa medieval. Arte islamico y mudéjar, (٢٥) p?g. 203.

Cfr. A. Santamaria Conde y L. G. Garc?a-Sauco Beléndez, La iglesia de (٢٦) Santa Maria del Salvador de Chinchilla.

Cfr. M. Terrasse, Les églises mudéjares d'Erustes et Mesegar, pags. 337- (٢٧) 355.

Sobre la iglesia de Torralba de Ribota, cfr. G. Borr?s Gualis, Arte Mudéjar (٢٨) aragonés, pags. 137-140; y, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, pags. 424-434.

G. Borras Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, p?g. 143. (٢٩)

G. Borras Gualis, Arte Mudéjar aragonés, pags. 173-179 y 264-273. (٣٠)

Cfr. G. Borras Gualis, Arte Mudéjar aragonés, vol. 2, p?gs 35 1-352. (٣١)

Ibidem, vol. 2, p?gs. 2 15-237. (٣٢)

Ibidem, vol. 2, p?gs. 468-469 y La Seo en época de Benedicto XIII, en (٣٣) AA.VV., "La Seo de Zaragoza", pags. 141-15 1.

M. D. Pérez Gonzalez, La Casa de los Luna, en Daroca. El estudio de la (٣٤) heraldica como método de datacion, pags. 179-184.

Cfr. G. Borr?s Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. I, pags. 282-285 y O. (٣٥) Cuella Esteban, Aportaciones culturales y articticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud y San Pedro Martir de Calatayud y el Papa Luna.

P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, en G. Borras Gualis (coord.), ."El (٣٦)
Arte Mudéjar", p?g. 86.

Cfr. P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, paginas 118-121. (٣٧)

Cfr. P. Mogollon, Corpus de Techumbres Mudéjares en Extremadura, (٣٨)
pags. 33-48.

Cfr. P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, pag. 122. (٣٩)

Cfr. M. P. Pena Gomez, Arquitectura y Urbanismo de Llerena, pags. 84-139. (٤٠)

P. Mogollon, op. cit pags. 245-248. (٤١)

Ibidem, pag. 162. (٤٢)

Ibidem, pags. 2 10-212. (٤٣)

Ibidem,pags. 194-195. (٤٤)

P. Mogollon, Corpus de Techumbres Mudéjares en Extremadura, pag. 48. (٤٥)

Cfr. T. Falc?n M?rquez, La Catedral de Sevilla. Estudio Arquitect?nco, pags. (٤٦)
133-172.

Cfr. A. Jiménez Martin e I. Pérez Penaranda, Cartografia de la Montana (٤٧)
Hueca, pag.

127. Véase también el analisis que realiza T. Laguna Paul, La Aljama cristianiza-
da. Memoria de la catedral de Santa Maria de Sevi1la, pags. 41-72

A. Jiménez Mart?n e I. Pérez Penaranda, op. cit., p?g. 24. (٤٨)

Cfr. M. Nieto Cumplido, La Catedral de Cordoba, pàginas 449-456. (٤٩)

Cfr. G. Duclas Bautista, Carpinteria de lo blanco en la arquitectura religiosa (٥٠)
sevillana, p?g. 310.

Ibidem, p?gs. 314-415. (٥١)

Cfr. M. A. Jordano Barbudo, Arquitectura medieval cristiana en Cordoba, (٥٢)
pags. 64-70.

Ib?dem, pag. 114. (٥٣)

/Ibidem, pags. 37-38. En cambio, Carmen Fraga situa esta capilla en la (٥٤)
primera mitad del siglo XIV y piensa que con anterioridad al patronazgo de los Var-
gas fue de los Guzman, quienes la construyeron, cfr. M. C. Fraga Gonzalez, La ar-
quitectura mudéjar en la Baja Andaluc?a, p?g. 63.

(٥٥) D. Angulo iniguez, Arquitectura Mudéjar Sevillana de los Siglos XIII, XIV y XV, pag. 53.

(٥٦) Cfr. A. Morales Martinez, Reflexiones sobre algunas iglesias mudéjares del Aljarafe sevillano, pags. 39-54.

(٥٧) Ibidem,pag.43.4

(٥٨) Ibidem, pag. 45.

(٥٩) Cfr. A. Morales, M.J. Sanz,J. M. Serrera y E. Valdivieso, Guia artistica de Sevilla y su provincia, pag. 64.

(٦٠) A.Jiménez Martin e I. Pérez Penaranda, op. cit., pag. 27.

(٦١) M. T. Pérez Higuera, Arquitectura Mudéjar en Castilla y Leon, pag. 106.

(٦٢) Ibidem, pag. 106.

(٦٣) M. T. Pérez Higuera, El mudéjar, una opcion art?stica en la Corte de Castilla y Leon, pag. 194.

(٦٤) Cfr. M. T. Pérez Higuera, Arquitectura Mudéjar en Castilla y Leon, pags. 107-109.

(٦٥) Ibidem, pags. 90-91.

(٦٦) M. T. Pérez Higuera, El mudéjar, una opcion artistica en la Corte de Castilla y Leon, pag. 198.

(٦٧) Ibidem, pags. 198 -202.

(٦٨) Cfr. M. T. Pérez Himera, Arquitectura mudéjar en Castilla y Leon, pag. 88.

(٦٩) P. Mogollon, El mudéjar en Extremadura, pag. 199.

(٧٠) M. C. Pescador del Hoyo, La Hospederia Real dc Guadalupe, pags. 319-388.

(٧١) P. Mogollon, op. cit., pag. 200.

(٧٢) Cfr. M. I. Gonz?lez Ramirez, EL trazado geométrico en la ornamentacion del Alcazar de Sevilla, pags. 286-287.

(٧٣) Cfr. Morales, A. y Serrera, J. M., Obras en los Reales Alcazares de Sevilla en tiempo de los Reyes Catolicos, pags. 57-65.

(٧٤) C. Gómez Urdáñez, El Palacio de los Reyes Cataólicos. Descripcióa, Artística, Págs. 231 - 287.



الفصل الخامس

القرن السادس عشر

٥ - ١ : التعديلات وازدهار نجارة الخشب الأبيض فى قشتالة وليون :-

هناك الكثير من الكنائس التى أقيمت خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ثم أُدخلت عليها تعديلات جوهرية خلال القرن السادس عشر ، وبذلك تغيرت جمالية المجموعة ، وهيأت التعديلات الأمر أمام ممارسة الشعائر الدينية ، الأمر الذى يساعدنا على تقييم قدرة الهيكلة المدجنة على التأقلم .

وهذا هو ما نراه فى كنائس بلدة Mojados . ونذكر من بينها كنيسة سان خوان حيث اكتملت من خلال أنظمة بناء عبارة عن صناديق من الدبش موضوعة بين مداميك من الآجر ، وهذا ما نراه فى البرج ، أو إضافة دهليز من البوائك يربط بين أجزاء المحيط الخارجى ، أضف إلى ما سبق الواجهة الكلاسيكية الجديدة فى مقدمة الكنيسة ، وهذه الإصلاحات تُقَرِّب لما حدث فى إقليم الأندلس من وجود بلاطة واحدة لها صدر ترتبط به من خلال عقد مدخل Toral متعامد عليها ، وهى أنماط وخطوط بعيدة عن نظام المذبح ذى الأصل الرومانى فى بداياته خلال العصور الوسطى . وهذه التعديلات أو التهيئة (صناديق من الدبش ودهاليز) يمكن دراستها فى كنيسة سانتا ماريا فى بلدة موخادوس ، حيث حولتها التعديلات - خلال القرن السادس عشر - إلى كنيسة مكونة من ثلاث بلاطات تقوم على أعمدة ـ أكتاف وعقود نصف أسطوانية ، وترتبط البلاطات بالمذبح الكبير بواسطة قوس نصر مدبب.

وتعتبر بلدة تيرّادى كامبوس T. de Campos أفضل المناطق التى يلاحظ فيها الاستمرارية مع ما هو قائم خلال القرن السابق . وهنا نلاحظ أن نظام البناء باستخدام الطوب المصنوع من التراب المدقوق [الطابية] Topial ، والأسقف المقبية من الخشب ، والهيكلة الحجمية مع الصدر ، والبرج القائم عند المدخل إلى البلاطات ، يدخل عليه تطور فى بداية القرن السادس عشر بظهور أعمدة لها تيجان كلاسيكية وزخرفة عصر النهضة " .. لم تؤثر على نجارة الخشب الأبيض المدجنة ، وحوّلتها إلى أبرز المظاهر العامة لفن العمارة آنذاك " [١] . ويشير بدرو لابانو إلى البدائل المحتملة فى دائرة نجارة الخشب الأبيض ، ومنها النموذج الذى أطلق عليه نموذج الكاردينال ثيسنيروس Cisneros ، وذلك لأن سقف كنيسة سان فاكوندو هو عنصر البداية فى هذه المحلّة : " إنها أسقف تقلد الأسقف المكشوفة apeínazados لكنها عبارة عن أشكال مثمنة ، وبها زخارف مكونه من قطع خشبية بدون ألوان . وهذه الزخارف تكرر الأشكال الهندسية المعهودة " [٢] .

وهنا نجد أن هذه الهياكل المكشوفة apeínazados والزائفة لها نماذج هامة تتمثل - مثلا - فى السقف المقبى الكائن على بلاطة كنيسة سان خوستو إى باستور فى كونيكا دى كامبوس (بلد الوليد) . كما أن بها أحد المسطحات والعناصر الزخرفية الأكثر أهمية فى المنطقة . والكنيسة مصممة من ثلاث بلاطات تنتهى بثلاثة مذابح فى الصدر، وتبرز من تلك المنطقة مقصورة الكهنة الوسطى من حيث المساحة والبنية . كما نجد البرج عند مدخل الكنيسة . وترجع إلى القرن السادس عشر (الربع الأول منه) ، وتفصل بلاطاتها أعمدة مطولّة إيوانية تقوم فوقها دعامات كبيرة كقاعدة لوضع السقف المقبى المثمن فى البلاطة الوسطى ، ولوضع السقف المائلة فى البلاطتين الأخريين وقد غطيَتا بالكامل ataujerado بواسطة تشبيكة من ثمانية . ويحتفظ السقف المقبى الأوسط بالتشبيكة فى كل جوانبه مع وجود أوتار مزدوجة تتوافق مع الأعمدة ، وبالتالى تسهم فى تجزئة الفراغ الداخلى . وهنا نجد أن مجموعة التشبيكات ذات الأصول المدجنة الواضحة تتكامل مع عناصر أخرى مثل روافد القص Zapatas ، ومسننات الأوتار ، ورموز للفضائل محفورة على الخشب ، ومعها شاروييم querubines ، ونقوش كتابية لاتينية ، وكلها مأخوذة من مفردات الفن فى عصر النهضة . وبالنسبة لمقصورة

الكهنة فهى مسقوفة بهيكل مثمن تتكامل فيه العناصر الزخرفية القائمة على التشبيكة ذات الثمانية ، ومجموعة المقربصات ، والألوان الذهبية للدعامات البنيوية . ويمكننا أن نبرز فى المذبحين الجانبيين ذلك الذى يوجد فى البلاطة اليسرى ، (أما البلاطة اليمنى فقد تعرضت لإصلاح فى مرحلة تالية) ، حيث إنها مسقوفة بهيكل مثمن يقوم على صَدَفَات Veneras ، مع تشبيكات ومجموعات مقربصات فى المصدّ.

وسوف نتحدث عن أعمال النجّار خوان كاربيل الذى وضع اسمه على كنيسة لاس نيبس Las nieves دى بيامويرا دى لاكويثا Villamuera de la Cueza خلال السنوات الأولى للقرن السادس عشر . ولقد تعرضت هذه الكنيسة لعمليات إصلاح وتعديل فى الوقت الحالى ، لكنها لازالت تتوافق مع التصميم المكون من ثلاث بلاطات بالإضافة إلى البرج عند المدخل . وما يهمنا فيها هو سقف المذبح الأوسط حيث سار على المنهج البنيوى الذى عليه خوان كاربيل J. Carpiel . ويشير بدرو لابانو إلى " أن نظام السقف هنا يتبع منهجا عبقريا للانتقال من المربع إلى المثمن ، وإلى الستة عشر حيث يقوم على مناطق انتقال صغيرة من المقربصات وسواتر متبادلة على شكل مثلث وعلى شكل شبه منحرف " [٣] ، ويغطى هذه المجموعة تشبيكة لونية من ثمانية ومجموعات مقربصات . ولقد عمل خوان كاربيل فى مصلى عذراء الحصن La virgen del Castillo فى سان فاكوندو دى ثيسنيروس ، وسيما شارك أيضا فى صدر كنيسة بيافيلار Villafilar[٤] .

وترجع كنيسة كريستو فى جواثادى كامبوس Guaza de Campos (بالنسيا Palencia) وكنيسة سان مارتين فى بيارّمنيترو Villarmentero (بالنسيا) إلى القرن السادس عشر ، وهما كنيستان لكل منهما بلاطة واحدة وصدر مميز له سقف مقبى من الخشب .

وشهدت مورانيا Morana نشاطا معماريا وتجديدا خلال السنوات الأولى للقرن السادس عشر . ومن بين ما يمكن إبرازه فى هذا المقام نجد ما تم فى سان نيكولاس دى مادريجال ، وكنيسة فونتبيروس Fontiveros ، حيث نجد الحالة الأولى مكونة ثلاثة مذابح ترجع للعصور الوسطى ، وأصبحت جزءا من كنيسة لها ثلاث بلاطات

ترجع إلى عصر النهضة ، وتفصل بين البلاطات عقود مدبية تم تعديلها بعد ذلك ، أما هيكل (السقف) البلاطة فهو مكشوف بالكامل apeínazados وبه تشبيكة من اثنى عشر ، وثمانية أطراف ، وكذلك مجموعات مقربصات فى المصد، ومثلثات تحدد التربيعات القائمة فوق المقربصات وكأننا نشهد كابولى . وهناك عقد به قصاع تنسب لعصر النهضة ، ويفصل عقد المدخل المذبح الرئيسى ذا الهيكل المثمن وذا الأطراف السفلية مكشوفة ، وبه أشكال نجمية مكونة من اثنى عشر وتسعة أطراف . والمجموعة ملونة بالكامل وهنا يختفى المصد ، ويحل محله فتحة لإضاءة مقصورة الكهنة .

وتتكون كنيسة فوينتبروس من ثلاث بلاطات منفصلة بواسطة عقود مدبية ذات طنف تقوم على أكتاف مثمنة . أما الهياكل الخاصة بالسقف فهى من الخشب فى البلاطات الثلاث ، وعبارة عن مناطق تقاطع فى المذابح الثلاثة فى الصدر . والنظام البنيوى يجعلها - أى كنيسة - قريبة من النموذج المدجن الإشبيلى . أما باقى العناصر الزخرفية للسقف الذى أعيد إعداده فى البلاطة التى تحمل نمط السقف ذى المسند والرباط ، فهى عبارة عن مساحات مستطيلة بها ورود ، من عصر النهضة فى المصد . أما البلاطات الجانبية فهى مسقوفة بهياكل من طراز المسند والرباط من النوع البسيط .

فيما يتعلق بأعمال النجارة المدجنة فيلاحظ كثرتها فى محافظة سلمنقة Salamanca ، وتصفها بيلين جارثيا فيجرولا B. G. Figuerola بأنها هياكل حديثة ، وذلك للتفرقة بينها وبين التى ترجع إلى العصور الوسطى ، كما تصف تلك التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن السادس عشر على النحو التالى: " تتسم بثرائها الزخرفى حيث تسيطر التشبيكة كعنصر زخرفى ، والسقف فى أغلب الأحوال مغطى ataujerado وملون بها عناقيد مقربصات ، وورود ، وبروز . وتحمل الكنائس التالية المواصفات المذكورة : مقصورة فى كنيسة كاندلاريو Candelario ، والجزء السابق على مذبح دى موريسكوس Moriscos ، والمذبح الكائن فى البلاطة اليمنى epístola فى سان مارتين دل كاستانيار S. M. del Castañer ، والمذبح الكائن على بلاطة الأنجيل فى كنيسة راجاما Rágama ، والسقف فى هذه الأخيرة مكشوف apeínazado ، ويلاحظ

أن الأسقف فى هذه النماذج مثمنة ، وتقع فوق مذابح كبيرة أو جانبية ، بمعنى أنها فوق فراغات صغيرة ، وتميزها بذلك عن باقى دار العبادة [٥] .

كما تشير الباحثة المذكورة إلى عدم تلوين الأسقف الخشبية ، ويأتى هذا الميل تدريجيا كلما تقدمنا فى القرن السادس عشر ، وهنا نذكر مثلا ، وهو السقف المسطح لمقر الإقامة العلوى بجامعة سلمنقة Salamanca . u ؛ إذ نجده فى منتصف الطريق بين القصاع الخاصة بعصر النهضة artesonado وبين الأشكال الزخرفية المدجنة ، مثل المقربصات حيث تختفى الألوان . ونفس الوضع نجده فى الهيكل الخشبى المغطى ataujerado لكنيسة ماكوتيرا . ومع هذا فهناك أمثلة مناقضة ، إذ نجد أسقفا مقبية ترجع إلى القرن السادس عشر ، وقد تلونت الأجزاء الخاصة بمقاصير الكهنة ، وهذا ما نراه فى كنيسة ألدياسيكا Aldeaseca de la Armuña ، وكنيسة سان كريستوبال دى لا كويستا S. C.de la Cuesta [٦]

يلتقى ذلك الاتجاه المتمثل فى عدم الاعتماد على الألوان مع البساطة فى الجانب الإنشائى ، وفى إعداد التشبيكات كلما انقضت سنوات من القرن السادس عشر . وهنا نجد أن جارثيا فيجورولا G . Figuerola يشير إلى أن أغلب الهياكل فى المحافظة قد أنجزت خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر أو فى القرن السابع عشر . وتكاد تكون كلها مثمنه وتحمل زخرفة غاية فى البساطة ؛ إذ هناك شىء من التشبيكة ذات الثمانية فى السقف المكشوف apeinazado فى منطقة المصد ، وأحيانا ما يمتد ذلك إلى جوانب السقف faldones . ومع ذلك فأغلب الأمثلة نراها ملساء بدون ألوان ، اللهم إلا الفِرد alfardas وعليها شكل القرميد .

وأحيانا أخرى لا نكاد نرى التشبيكة ، وقد انتشرت فى كافة أرجاء المصد har neruelo ، غير أن امتداد الفرَد تنشأ عنه أشكال أسطوانية أو شبه أسطوانية وأحيانا ما تكون غير منتظمة ، والأثر الذى تحدثه رؤية هذا النوع من الأسقف هو التذكر الغامض لتلك الأسقف الأخرى ، التى ظلت أعواما وأعواما تغطى الفراغات فى مصليات وبلاطات كنائس المنطقة .

ونجد شيئا من هذا النمط من الأسقف فى مقصورة الكهنة ، وآخر فى البلاطات الرئيسية أو الوحيدة . ومن بين هذا النوع الأخير من البلاطات اشتهرت تلك التى تتضمن تشبيكة بسيطة مكونة من ثمانية فى السقف المكشوف apeínazado فى منطقة المصد، مثلما هو الحال فى جاليندوستى Galindoste وسيكروس Sequeros .

وهناك نمط آخر من الهياكل أكثر بساطة عن سابقه ، وهو الذى نجده فى كل من كنيسة لاس تورّس أو كنيسة بالدكارّس Valdecarros ، حيث إن البلاطات الرئيسية بها هيكل مثمن وفيه شبه أسطوانة فى أطراف المصد harneruelo .

"أما الهياكل التى تحتوى على زخرفة كثيرة فنجد أنها تتضمن زخارف نباتية من عصر النهضة ، وكذلك الزخارف البارزة ذات المذاق الكلاسيكى ...". (٧)

وهناك بعض المبانى التى تغير الغرض من استخدامها مثل القصور التى تحولت إلى أديرة ، ونذكر منها قصر الملك خوان الثانى Madrigal de las Altas Torres والذى تحدثنا عنه قبل ذلك ، والذى أدى تنازل الإمبراطور كارلوس الخامس عنه عام ١٥٢٥م ليكون دير Nuestra Señora de Gracía التابع لراهبات جماعة القديس أغسطين إلى إضافة مبانٍ جديدة هى مقر الإقامة وكنيسة من أبرز عناصر هذه المجموعة من المنشآت الأسقف المسطحة فى الدهاليز والحجرات مثل السقف ذى الثلاثة أنساق من الدعامات الخشبية (الكمرات) ، القائمة على أطراف دعامات خشبية Canes مزدوجة فى الصالة المسماة " صالة البلاط . Las Cortes ومع هذا فإن الإسهامات الهامة لنجارة الخشب الأبيض هى التى نراها فى السلم الموصل بين طابقى مقر الإقامة وبين حجرات القصر القديم ، فهى عبارة عن هيكل مثمن من الكتل الخشبية المعُمرَية ، وبها المصد المكشوف ذو التشبيكة المكونة من ثمانية أطراف .

كما أن دير سانتا صوفيا ببلدة تورو Toro كان فى الأصل قصرا ففى عام ١٢٨٣م قام سانشو الرابع (الذى كان وليا للعهد آنذاك) بتسليم السيادة على المدينة لامرأته السيدة / ماريا مولينا ، وقد قامت السيدة المذكورة إلى جوار الملك بقضاء فترات إقامتها فى منزل ـ قصر تبرع به أسقف قورية Coria للملكة ، وانتهى الأمر بالمبنى إلى تسليمه عام ١٣٦م إلى راهبات جماعة Premostratense ، وقد أسفرت

الإصلاحات والتعديلات التى قامت بها الطائفة الجديدة إلى فقدان المبنى لطابعه المدنى الأولى ، رغم أنه لازال هناك صحن يسمى صحن " الجُب Cisterna أو صحن " أسلحة الملك سانشو الرابع " الذى يعتبر عينة هامة للعمارة المدينة خلال القرن الثالث عشر . والكنيسة ملتصقة بالصحن وكأنها جزء من الدهليز الجنوبى . ورغم أن المنطقة المخصصة لاقامة الشعائر كانت محددة منذ القرن الرابع عشر إلا أنها لم تحظ بهذه الأسقف الخشبية الرائعة إلا فى السادس عشر . وتتكون الكنيسة من بلاطة واحدة مع الكورس عند المدخل ولها سقف عبارة عن كتل خشبية معمرية ،يأخذ شكله المثمن إلى جوار عقد المدخل Toral الموصل إلى المذبح الرئيسى . وهذا الأخير عبارة عن فرا غ له سقف مثمن يقوم على مناطق انتقال مكسوّة بالجلد وله تشبيكة من ثمانية فى منطقتين منه . أما المصد فهو مكشوف apeínazado ، وفى وسطه نجمة مكونة من ستة عشر طرفا .

كما حظى دير "الروح القدس " Sancti Spiritus ببلدة تورو Toro برعاية مَلكيّة ؛ حيث أسسته الأميرة البرتغالية تيربساجل T. Gil .كما كان محط الرعاية الملكية ابتداءً من عهد ماريا دى مولينا . وقد التصق به مبنى آخر كان قصراً ملكيا يرجع إلى عصر الملك إنريكى الثانى . أما بالنسبة للإصلاحات وإعادة البناء فقد جرى ذلك على الكنيسة ومقر الإقامة بالدير خلال القرن السادس عشر ؛ وهنا نجد مقر الإقامة ذا مساحة واسعة، وبه ردهات ذات عتب ، وأعمدة ، ورافدات قص Zapatas ، ونلاحظ أن هناك تنوعا فى الأسقف المقبية المدجنة سواء فى البوائك أو فى أماكن أخرى بالدير ، كما تشمل الأسقف تلك المسطحة ، وهذه الأخرى ذات الهياكل التى تتضمن تشبيكات . وأذكر من بين تلك الأسقف الهامة ذلك القائم فوق مسطح غرفة تناول الطعام ، حيث السقف مسطحا وبه زخرفة نباتية عبارة عن أشكال مرسومة على الكتل (الدعامات) الخشبية الرئيسية ، وكذا على الإزار وأطراف دعامات السقف Canes .

تقع الكنيسة شمال مقر الإقامة وهى تتكون من بلاطة واحدة سيرا على ما هو متبع فى النماذج التابعة للجماعات الدينية ، ولها مذبح كبير يربطه بالبلاطة عقد مدخل Toral مدبب ، أما الهياكل الخشبية التى فى السقف فتتسم بأنها من الطراز المدجن

المعقد التصاميم ، إذ نجد أن السقف الخاص بالبلاطة عبارة عن نموذج " المسند والرباط "، وله مصدر مكشوف تماما apeínazado به تشبيكة من ثمانية . أما جوانب هذا الهيكل الخشبى faldones . فنجد عليها هذه التشبيكة فى بعض أجزائها . لكن سقف الصدر أكثر ثراء إذ إنه عبارة عن هيكل مثمن ، يقوم على مثلثات على شكل قصاع توجد فى الزوايا ، كما أنه مغطى بالكامل بتشبيكات مكونة من تسعة ومن عشرة أطراف ، وقد تم دهان الأجزاء المختلفة كما زينت أيضا بأشكال نباتية مذهبة " مُسْمَرَة " فى الألواح .

٥-٢ : المشروعات الخاصة بدائرة طليطلة : -

لقد شهد القرن السادس عشر إنجاز كنائس أو إصلاح أخرى سابقة ، ولقد استخدمت الطرائق المدجنة فى هذه الأنشطة التى تسير على نهج التراث الموروث من العصور الوسطى . وقد سبق أن تناولنا بالتحليل - عند الحديث عن القرن الرابع عشر - بعض المنازل ، ومنها المسماة منازل " سان أنطولين " على أنها مجموعة من المبانى التى شيدها النبلاء ، وهنا علينا القول بأنه مع نهاية القرن السادس عشر أخذت تلك المجموعة المشار إليها ، وكذلك الكنيسة التى تحمل نفس الاسم تتحولان إلى دير أطلق عليه سانتا إيزابيل لاريال S. I. La Real . وترتب على هذه عدة أعمدة أعمال تتعلق بتهيئة المكان والربط بين المبانى المختلفة ، وهنا نجد أن أبرز تلك الأعمال تتمثل فيما جرى فى الكنيسة الصغيرة التى لم يتبق منها إلا واحد من مذابحها (حيث يلاحظ أن امتداده يعتبر كأنه بلاطة ثانية حيث نجد المدخل) ، وقد أصبح الآن ذا ملامح قوطية وله سقف مقبى مكون من الكتل المعمرية وتشبيكة فى المصد . ولقد استُكملت المجموعة طوال القرن السادس عشر ، وذلك من خلال إقامة مصليات جنائزية جرى عليها تعديل ، حسب المفاهيم الجماعية ومراعاة للفراغات القائمة مثل المذبح القديم (وهو الآن مصلى جنائزى للأخوين (Cernúsculo أو مصلى) Nuestra Señora de la Encarnacion مدفن آل Meneses (٨) .

أما خارج طليطلة فإن كنيسة تلامنكا دى خراما Talamanca de Jarama هى واحدة من أبرز الحالات (بمدريد) . ويلاحظ أن كنيسة سان خوان باوتستا ترجع فى مخططها الأولىّ إلى القرن الثالث عشر ، حيث هناك مذبح رومانى مشيد من الكتل الحجرية ، لكن القرن السادس عشر يشهد رعاية الكاردينال تابيرا Tavera لهذه الكنيسة، (حيث يظهر الشعار الخاص به فى ميداليات العقود مصحوبا بتاريخ الانتهاء من الأعمال وهو عام ١٥١٢م) ، إذ تم بناء ثلاث بلاطات ذات عقود مرجونية Carpanel تقوم على أعمدة إيوانية Jonico . وربما كان لكل ذلك علاقة بطليطلة و بتصاميم كوباروبياس Covarrubías ، لكن إذا ما كانت الأعمدة تتسم بأنها تسير على نهج عصر النهضة فإن الأسقف ظلت تسير على النماذج التقليدية التى تعود إلى القرون الأخيرة فى العصور الوسطى ، ألا وهى أن البلاطات الجانبية مسقوفة بهيكل خشبى معلق ، أما البلاطة الوسطى فبها الهيكل نو المسند والرباط ، وهنا يظهر التناقض مع منطقة الصدر ، حيث ضُمَّ إليها المذبح الرومانى ذو السقف المتقاطع Cruceúa (القبة المضلعة) .(٩)

وتعتبر كنيسة Camarma de Esteruelas حالة من الحالات الخاصة حيث كانت كنيسة قديمة ترجع إلى الثالث عشر ، وكان لها مذبح هام ذو ثلاثة مستويات من البوائك المطموسة ذات العقود نصف الدائرية ، وهو بذلك يرتبط بالنماذج القشتالية الليونية كما أن البلدة هى إحدى نقاط الحدود الجنوبية ، ونظرا لقرب هذه البلدة من مدينة ألكالا دى إينارس A. de Henares فقد أصبحت مركزا زراعيا صغيرا هاما للمدينة الجامعية ، وهنا تدخل توسعة على مبنى الكنيسة من خلال ثلاث بلاطات تقوم على أعمدة ، وعقود ، ومَسْقوفة بأسقف خشبية مؤرخة بعام ١٥٦١م. وقام بالتنفيذ اثنان من المعلمين هما بدرو نسبيراليس وخوان دى أورتيجا (١٠) . أما هيكل السقف فى البلاطة الوسطى فهو مثمن وذو كتل معمرية، وبالنسبة للبلاطات الجانبية فهو سقف معلق . وبعد ذلك بسنوات قليلة قام كلا المعلمين المذكورين بتصميم وإعداد سقف الكورس . والأمر الهام هنا هو أن العناصر الزخرفية الكائنة على الجوائز الخشبية jac-enas والمثلثات الكروية للبلاطة الرئيسية ، إنما هى تصاميم ترجع إلى مفردات من عصر النهضة وخاصة طراز Serlio . ومعنى هذا أن الممارسة الفنية تؤكد تراكيب مفردات المعاجم الفنية المختلفة ، ونمط الخيار الذى يسير عليه القائمون على أمر

الأعمال ، والمشرفون عليها استنادا إلى ما تقدمه لهم روح العصر ، والإطار الاجتماعى الذى يعيشون فيه . وتقول ماريا أنخلس تواخاس " M.A.Toajas : " إن أسقف كنيسة Camarma تعتبر مثال رائع لنجارة الهياكل الإسبانية خلال القرن السادس عشر ، كما تعتبر أيضا مختارات جيدة للحلول المطروحة فى ميدان بناء الكنائس . وهنا نجدها تتسم بالتقليدية الشديدة فى الهياكل لكنها شديدة المعاصرة فى معالجتها للتفاصيل [...] ، ولهذا علينا القول بأن تصميمها يرتكز على نفس الأسس التى يقوم عليها أى من مكونات المجموعة المعمارية ، أى أنها ليست غريبة أو مخالفة لروح العصر " [١١] .

وتعتبر كنيسة بنيويلاس Viñuelas (وادى الحجارة) مقابلا للنموذج السابق ؛ حيث إن لها بلاطة واحدة وبها مصليات تقع بين دعائم Contrafuertes ومذبح مربع . أما أسقف هذه الكنيسة فهى خشبية مقبية استخدمت فيها الكتب الخشبية Limas [١٢] . وهذا النمط نجده مكررا فى أبنية أخرى توجد فى نفس الدائرة الجغرافية مثل تورّيخون دل رى Torrejón del Rey أو بلاثويلو Palazuelo ، كما يمكن أن ندرج فى القائمة كنيسة تريّو Trillo التى ترجع إلى نهاية القرن الخامس عشر ، حيث يوجد بها سقف مقبى مضلع فى المذبح [١٣] . كما أن كنيسة موارثيا دى لوس ميليروس Moratilla de los Meleres تتخذ نفس الحلول ، كما أنها تحمل اسم النجّار ألفونسو دى كيبيدو ، وبدرو جوميل كمحاسب . ومن خلال العناصر الزخرفية اللونية Candelieri ، وكذلك التشبيكة ذات الثمانية يرتبط سقف الكنيسة بتلك الأخرى التى توجد فى كوليج سان إلدفونسو فى ألكالا دى إينارس S. Ildefanso[١٤].

يبدو أن الأعمال الإنشائية قد بدأت فى كنيسة نابلكارنيرو Navalcarnero بمدريد خلال الفترة من ١٥٠٠م حتى ١٥٢٠م ، وما يهمنا فى هذه الكنيسة هو البرج رغم ما به من قمة هرمية Chapitel تعود إلى القرن السابع عشر . فالبرج يسير على النمط الطليطلى غير أن زخارفه أكثر، وذلك تقاطع عقود نصف أسطوانية ممدّدة وعليها طبقة أخرى ، ثم يتوج ذلك إفريز مسنن [١٥] . ويعتبر برج سانتا ماريا فى إيسْكاس أكثر تعقيدا فى تصميمه ، حيث نجد أن الجزء السفلى كتلة معمارية ليس بها إلا عدد قليل من النوافذ الصغيرة ، وفوقه نجد خمسة طوابق (بما فى ذلك الخاص بالأجراس) لكل

واحد منها مجموعته الخاصة من العقود التى تسير على الأنماط الطليطلية ، حيث نجد أن الطابق الأول يشبه ما هو فى برج نابالكارنيرو ، ومن هنا يمكن الحديث عن تواريخ بناء متزامنة أو قبل تلك الحالة بقليل (١٦).

تعرضت كنيسة منتريدا Méntrida فى محافظة طليطلة لعملية ترميم على يد المهندس المعمارى إنريكى نويرى ، ولقد أبرز الترميم ثراء أسقفها واستمرارية نظام تقنى موروث من العصور الوسطى ، ومُعدّل خلال القرن السادس عشر ليناسب الطروحات الأكثر كلاسيكية ، وفى الوقت نفسه نجده يتضمن ثلاث بلاطات تقوم على أعمدة دورية dúricas وعقود نصف أسطوانية . كما أن ثراء سقف البلاطة المركزية ، ذات التشبيكات – يبرهن على بقاء الطروحات الجمالية ومعاصرتها .

ولقد أشرف الكاردينال ثيسنيروس Cisneros على مجموعة من الإنشاءات الهامة التى يمكن أن ندخلها فى إطار الفن المدجن . وقد أشار البروفسور ميجل أنخل كاستو M. A. Castillo إلى أن ما يميزه فترة " إشراف الكاردينال ثيسنيروس لا يتمثل فى اختبار إحدى الحلول الفنية المطروحة على الساحة الفنية آنذاك ، ولا يتمثل فى الجمع بين بعضها البعض بحذق ومهارة ، بل أن جوهر الأمر هو استخدام إحدى الحلول على أساس وظيفى ، وأيديولوجى ، وثقافى . وهى أسس كانت وراء الكثير من مشروعاته الفنية" (١٧) .

ولقد أدى بناء المصلى المستعرب mozarabe لكاتدرائية طليطلة فى المكان الذى كانت به قاعة الاجتماعات إلى إجبار الكاردينال ثيسنيرون على بناء قاعة اجتماعات أخرى فى أقصى الطرف الجنوبى للرواق الواقع خلف قبو المذبح الرئيسى girola . وتتألف القاعة من صالتين بهما سقف خشبى مسطح ، ويزيل الخشب ألوان الفريسك على الطريقة الإيطالية ، ويفصل كل صالة عن الأخرى باب يحيط به شريط من الزخرفة الجصية الرائعة قام بتنفيذه برناردينو بونيفايثو . وتكتمل العناصر الزخرفية من خلال مجموعه من الأشكال المسيحية التى تتحدث عن الخلاص ، وكذلك من خلال مجموعة الصور الخاصة بمن تولوا رئاسة الأسقفية Sede Primada (١٨) . وفى طليطلة أيضا نجد أن الكاردينال ثيسنيروس أسس دير سان خوان دى لابنتنيثا ، وهو إسهام معمارى وحَضَرى فى المدينة .

وقــد دخل كــوليج Colegio Moyer S.Ildofonso فى ألكالاديايناريس ضــمن البرنامج " السياسى ـ الدينى " الذى قام به الكاردينال ثيسنيروس، وكانت الغاية منه إعداد وتعليم من يريدون الانخراط فى السلك الكنسى ، وهذا ما نقرأه فى تأسيس المبنى [١٩] . وبعد اختيار مدينة ألكالا كمقر لهذا المبنى نجد أنه يتجاوز المقاصد الأولية للأسقف ، وتحول إلى جامعة حقيقية استلزمت متطلبات إنشائية أخرى .

وفى عام ١٥١٠م انتهت أعمال تحويل مصلى المدرسة الكبرى Colegio إلى كنيسة أطلق عليها سان إلدفونسو ، ورغم هذا فقد تم إنجاز الأعمال المعمارية للمبنى المذكور قبل ذلك بعامين ، وبالتالى فقد استغرقت أعمال الزخرفة عامين كاملين [٢٠] . والمكان عبارة عن بلاطة واحدة ذات صدر يؤدى إليه عقد مدخل Toral به الكثير من الخطوط وذو عمق كبير ، وقد استخدم هذا الصدر ليكون مقر دفن رفات الكاردينال ، مما حدا إلى بناء بعض الدرج لرفع المذبح وجعله مرئيا من باقى أجزاء البلاطة ، والمكان مسقوف بهياكل خشبية من أهمها ذلك الخاص بالمصلى الكبير، فهو سقف مثمن له كتل معمرية ومصد مكشوف apeínazado به تشبيكة من ثمانية وثلاثة مكعبات من المقربصات .

أنشئت قاعة الاحتفالات الخاصة بجامعة ألكالا دى إيناريس خلال الفترة من ١٥١٦م إلى ١٥٢٠م ، وربما كان بدرو جوميل P. Gumiel هو الذى أشرف على تصميم وإدارة الأعمال . وقد كان يشغل منصب " كبير المعلمين " فى الأعمال الانشائية التى أشرف عليها الكاردينال ثيسنيروس . أما التنفيذ فقد وقع على عاتق مُعَلِّمَى الزخرفة الجصية جوتير دى كارديناس G . de Cardénay وبدروبياروبل P.Villarroel. ويفترض ميجل أنخل كاستيو أنه عمل إلى جوار هذين المعلمين الأخوة " سانتا كروث" S.Cruz الذين عملوا فى كنيسة سان ألديفونسو . وقد أشرف أندرس دى سامورة. Andres de Z على أعمال النجارة ، وتعاون معه بارتولوميه أجيلار B. Aguilar ، وبدرو إثكيردو P. Izquierdo ، وإيرناندو دى ساهاجون . H. des . أما التكوين والتذهيب فقد وقعا على عاتق كل من ألفونسو سانشيث ، وديجولوبث D.lopez ، و Alenso S.[٢١].

أما من ناحية الفراغات فالقاعة عبارة عن صالة مستطيلة الشكل ، فوقها سقف مسطح به دعامات خشبية tornapunta كنوع من التقليد لهيكل الكتل الخشبية Limas ، والسقف من النوع المكشوف apeínazado إذ به قصاع على شكل نجوم مكونة من ستة أطراف فى تبادل مع أشكال سداسية. أما الزخرفة فهى من مفردات عصر النهضة المرتبطة " بقانون الأسكوريال" Códex Escurialensis ، كما لا نعدم وجود شعارات الكاردينال فى قاعدة السقف arrocabe . أما الزخارف الجصية فنجدها فى الأفاريز وفى مناطق محددة فى الحوائط التى بها الفتحات ، وحللت مجموعة الأيقونات والأهمية البنيوية ذات الأصول المدجنة ، والتداخل مع الأنماط الكلاسيكية التى نراها هناك . وفى هذا المقام ترى الباحثة أن الخيار الذى فضله الكاردينال " يسفر عن عناصر محلية وتجديد ما هو قديم renovatio dell'antico ، وإذا ما كان ذلك الافتراض سليما فإنه يخدم الفكرة القائلة بمعاصرة كافة التيارات المدجنة كخيار صالح للاستخدام والتجديد ، ومعنى هذا انتقاء عناصر بعيدة عن " مفهوم ما هو قديم " الذى عادة ما نجده واردا فى إطار التحليل التاريخى العام لهذه الظاهرة . إننا نحاول من خلال هذه السطور أن نؤكد عدم صلاحية مفاهيم مثل هذه لدى القائمين على الأمر ، ونؤكد أيضا على قدرة الفن المدجن على التواؤم مع متطلبات التوجهات الجديدة فى الفن " (٢٢).

ولقد برزت الإمكانيات الضخمة التى يمكن أن تقدمها لنا التكنولوجيا المدجنة من خلال قاعة الاحتفالات هذه ، وأدى ذلك إلى استمرار هذا الفن المدجن (حسب المناطق الجغرافية والفترات الزمنية) ، وتحوله إلى فن شعبى مع مرور الزمن ، وبذلك يمكن لنا أن نصف سقف قاعة الاحتفالات فى ألكالا " بأنها من أبرز أمثلة الفترة الأولى لعصر النهضة القشتالى ...إلا أن القضية تتمثل فى عدم تأملها كتجسيد لذلك الجمع بين التيارات الفنية من خلال التراث المدجن بل على هامشه . ونقولها بعبارة أخرى : أى دون أن يعنى هذا الظرف (كما هى العادة فى تحليله) التقليل من قيمة الفن المدجن كبديل صالح لإنجاز" عمل رومانى obra del ramano كان يفرض نفسه " (٢٣) .

٥ – ٣ : تحديث البناء المدجن فى أرغن :-

علينا فى هذه الآونة أن نركز على التوسعات والتعديلات التى تتم فى المنشآت المدجنة القديمة . ففى بلدة ألاجون Alagón نشهد فتح مصلى Virgen del Carmen التى أسسها آل بلاسكودى ألاجون . والمصلى له عقد قوطى به أوراق نبات الشوك Cardo ، بين أكتاف ذات طابع عصر النهضة . لكن ما يهمنا هو الطبلات حيث نجد شكلا زخرفيا من الجص ، عبارة عن تشبيكة من ستة أطراف ومثمنات ذات وُرَيْدة فى الداخل ، وبذلك تشكل فى نظر جونثالو بورّاس " نموذجا رفيعا للزخرفة المدجنة فى فجر العصر الحديث ، لكنه لم يحظ إلا بالقليل من التطور والانتشار "(٢٤) .

وتعتبر الرقبة (القبة) Cimborrio أحد العناصر المعمارية المدجنة التى استخدمت فى العصر الوسيط المتأخر لكننا لا نجد لها أمثلة إلا خلال القرن السادس عشر ، وذلك ما نجده فى كاتدرائية سرقسطة ، وطراثونا ، وترويل [تروال] ، وقد شُيِّدت جميعها خلال النصف الأول للقرن السادس عشر . ومع هذا فلدينا من الأخبار ما يؤكد وجودها (الرقبة) خلال القرن الرابع عشر فى بعض الكنائس ، وكذلك الكنائس المعاصرة التى حلت محلها . وقد أدى هذا التدهور المستمر للأشكال المعمارية إلى أن يطرح جونثالو بورّاس الافتراض القائل : " بأن المعلمين المسلمين لم يتمكنوا ، بشكل مرضى ، من حل المشكلة المتعلقة بإقامة الرقبة فوق العقود الأربعة Torales الخاصة بمنطقة التقاطع ، أو أن عناصر البناء كانت من تلك التى لا تدوم طويلا وهذا ما نستشفه من الوثائق " (٢٥) .

وفيما يتعلق بالأعمال الخاصة برقبة كاتدرائية " لاسيو " بسرقسطة نجد أسماء أبرز المعلمين فى المدينة خلال الفترة من ١٥٠٥م ، ١٥٢٠ م ، حيث كانوا يعملون تحت إمرة خوان دى سيسوار J.de Sisuar أو بوتيرو Botero . وامتدت أعمال الزخرفة لعام آخر . وتقع الرقبة عند بداية مقصورة الكهنة وتحدد منطقة التقاطع Crucero ، وتقوم على مساحة مستطيلة بعض الشىء ، وتتخذ الشكل المثمن من خلال مناطق انتقال trompas، بالإضافة إلى عقود موازية تنشأ عنها بنية مشابهة للتربيعات الجانبية

لمقصورة الحكم الثانى فى المسجد الجامع بقرطبة . وهنا نجد أن الفراغ الذى فى الوسط يتم تنفيذ فتحات به لوضع المصباح [٢٦] .

ولقد قام المعلم مارتين مونتالبان بتشييد الرقبة الخاصة بكاتدرائية ترويل عام ١٥٣٨م ، ومن الناحية البنيوية نجد نفس التصميم الذى شهدناه فى كاتدرائية سرقسطة باستثناء بعض الأضلاع الثانوية التى تساهم فى التخفيف من حدة الخطوط الهندسية للعقود الإسلامية . ومن الخارج نشهد طبقتين من النوافذ المتماثلة وميداليات تتعلق بالفن فى عصر النهضة، وكل ذلك فى تعايش مع لمسات زخرفية مدجنة مثل المعينات والأفاريز المسننة فى الدعامات .

وفيما يتعلق بالرقبة المشيدة فى كاتدرائية ترويل نعرف أن من قام بالبناء هو نفس المعلم الذى نفذ الرقبة الخاصة بكاتدرائية سرقسطة وهو / خوان بوتيرو ، أما أعمال الزخرفة فقد استمرت حوالى أربعة أعوام (١٥٤٦-١٥٤٩) ، وقام بذلك ألفونسو جونثاليث. وتصميم هذه الرقبة مماثل لسابقتيها ، ومع ذلك فهنا نجد أن نقطة البداية هى المساحة المربعة ، بالإضافة إلى كثرة الأضلاع الثانوية المتقاطعة مثل تلك التى شهدناها فى ترويل . أما شكل الرقبة من الخارج فهو مثمن ويتكون من ثلاث طبقات متراكبة ، بالإضافة إلى دعائم قوية فى الأركان وفوقها أبراج صغيرة مربعة الشكل فى تبادل مع أخرى مثمنة . ويلاحظ أن الزخرفة تتسم بالرشاقة والدقة وبها زليج أخضر وأبيض . [٢٧] .

وهذه الرقبة هى خاتمة المطاف فى سلسلة العناصر المدجنة التى نشهدها فى الكاتدرائية القوطية العظيمة . ولقد بدأت هذه الأعمال خلال السنوات الأخيرة للقرن الخامس عشر ، وبالتحديد خلال الفترة بين ١٤٩٦م ، ١٤٩٧م حيث تم تنفيذ الطابق الأوسط للبرج . كما كانت له قاعدة قوطية ترجع إلى القرن الثالث عشر ، وقام بإتمامها المعلم على الدروكى Ali Darocano ، وذلك بأن أحدث تغييرا فى الداخل تمثل فى الموروث الاندلسى الذى هو عبارة عن الذكر فى الوسط والسقف المقبى عن طريق تقريب مداميك الآجر. أما من الخارج فهو عبارة عن طبقات أو أشرطة من المعينات (يمكن أن تتضمن صلبانا) ، وتعرجات ، وأفاريز مسننة . وكانت توجد فى الأصل منتجات بعضها

فوق بعض لها عقود منفوخة وعقود مفصصة ، تقوم بوظيفة الطابق الخاص بالأجراس لكن تم طمسها عند الانتهاء من تشييد البرج مع نهاية القرن السادس عشر، هذه البيئة المتراكبة تدخل فى إطار العمارة المنبثقة عن المهندس المعمارى إيريرا Herrera ، رغم استخدام الأجر كمادة بناء .

كما تم استكمال كاتدرائية طراثونا ببناء مقر الإقامة المربع المساحة وذى التربيعات السبع فى كل جانب ، وقد أنجز ذلك العمل خلال الثلث الأول للقرن . فلقد توقفت الأعمال خلال الفترة من ١٤٩٦م حتى ١٥٢١م (أثناء تولى جيّن رامون دى مونكادا الأسقفية) ثم استؤنفت بعد ذلك مباشرة [٢٨] . وما يهمنا فى هذا المقام هو تشبيكات النوافذ الكائنة بين العقود ، فرغم التصميم القوطى لها إلا أن العناصر الوظيفية والجمالية المدجنة لم تكن بمعزل عنها .

وأحيانا ما يحدث أن يتم إحلال كنيسة محل أخرى أقدم منها مع الإبقاء على البرج كما هو ، وهذا ما نجده فى كنيسة سانتا ماريا دل كاستيو دى أنينيون . وهذا البرج عبارة عن بناء يرتبط بنماذج القرن الرابع عشر ، وإلى جواره بنيت كنيسة فى نهاية القرن السادس عشر (١٥٦٨ - ١٥٩٤م). وهذه الكنيسة ذات بلاطة واحدة ولها مصليات جانبية ومقصورة للكهنة ذات دعائم خارجية ، وما يهمنا فى هذه الكنيسة هو الجدار الخاص بالواجهة ، حيث يفرض صورته على باقى مبانى البلدة ويحمل جماع العناصر الزخرفية المدجنة خلال القرن السادس عشر ، والتى اقتصرت على الأفاريز المسننة بكثافات مختلفة وتدرّج لمداميك الأجر[٢٩] .

وعندما نتناول بند الأبراج نجد أن القرن السادس عشر يبدأ مسيرته ببناء مدنى هو : البرج الجديد فى سرقسطة Torre nueva ، كان لهذا البرج تأثير واسع على العمارة فى الناحية . أنشئ البرج خلال الفترة بين عامى ، ١٥٠٤ و١٥١٢م ، وأسهم فى تشييده عدد من المعلمين المعروفين فى المدينة (جابريل جومباو، وأنطون دى سارنينو وهما من المسيحيين . كما أسهم كل من يوسف غالى ، إسماعيل الجيار والمعلم موفيريث Monferriz وهم من المسلمين) [٣٠] ، وقد بدأت عملية البناء ترافقها مشاكل الميل ، واستمرت حتى قبل الانتهاء منها وهذا كان السبب وراء هدمه عام ١٨٩٢م.

وبنيته عبارة عن نجمة ذات ستة عشر طرفا ، ثم تتحول إلى شكل مثمن عند الطابق الأول . أما وظيفته المدنية فقد كانت شبيهة بتلك التى عليها الأبراج المماثلة فى المدن الإيطالية خلال العصور الوسطى .

وعودة إلى العمارة الدينية لنجد أن الأبراج سوف يطرأ عليها تعديل (إما لسبب تدهور حالتها أو لعدم وجودها فى الأصل) خلال القرن السادس عشر فى شكل تجديدات . ومن بين العناصر الهامة التى تحمل هذه التجديدات نجد برج سانتا ماريا ، وسان أندرس فى " قلعة أيوب " . ولا تتوافر لدينا معلومات وثائقية عن البرج الأول تساعدنا على تحديد تاريخ الإنشاء ، ومع هذا فإن جونثالو بورّاس يظن أنه قد بُنى خلال السنوات الأخيرة للقرن الخامس عشر أو بداية السادس عشر ، وربط البرج باسم المعلم / عمر الأشقر Omar el Rubio [٣١] . والبرج عبارة عن مساحة مثمنة وله دعامات فى الأركان ، أما فى الداخل فنجد ثلاثة طوابق أسفلها عبارة عن مصلى به سقف على شكل قبة ذات أضلاع Gruceria ، أما الطابق الثانى فيأخذ شكل بناء المئذنة حيث يوجد به ذكر مفرغ من الداخل ، ونجد الطابق الثالث خاليا من أى شىء بغرض وضع الأجراس . أما من الناحية الزخرفية فنجد أن الطابق الثانى به حدائر بارزة ، كما توجد به مساحات بها آجر مسنن ، ومعينات ، وصلبان .

أما البرج الثانى فى قلعة أيوب فهو الخاص بكنيسة سان أندرس ، وقد بدأ العمل فيه عام ١٥٠٨م ، وتكرر فى نفس النمط الذى شاهدناه فى برج كنيسة سانتا ماريا رغم وجود بعض التفاصيل الأخرى [٣٢] . ومن الداخل نجد نفس النظام السابق حيث يتكون من ثلاثة طوابق : أسفلها : عبارة عن مصلى للتعميد ، أما الثانى : فيسير على نمط المئذنة إذ به الذكر المفرغ ، بينما الثالث : فنجده مفتوحا لوضع الأجراس . أما من الخارج فقد حل محل الدعائم أعمدة خفيفة ملتصقة فى الزوايا . الأمر الذى يقلل من الإحساس بثقل الكتلة المعمارية . كما أن فتحات الطابق الثانى بها مشربيات نوافذ . وإذا ما تحدثنا عن العناصر الزخرفية فنجد أنها شبيهة بما سبقها كما أنها تتركز فى الطابق الأوسط ، وتكرر نفس موضوعات الآجر المسنن ، والصلبان ، والمعينات .

وتبرر هذه النماذج المثمنة فى " قلعة أيوب" Calatayud ، ولو بشكل ما ، وجود نمط من الأبراج خلال القرن السادس عشر يطلق عليه البرج " المختلط " [٣٣] . ويمكن أن يكون برج Nuestra Senora de la Asunción فى Richa هو النموذج الخاص بذلك ، فبناؤه يعود إلى النصف الثانى للقرن السادس عشر ، وبه طابقان : الأسفل : مربع الشكل وبداخله ذكر مفرغ ، أى أننا أمام النظام الخاص بالمآذن ، و الثانى : فهو مثمن وهو خال من أية زخارف وذلك لوضع الأجراس . وينقسم كلا الطابقين إلى ارتفاعات مختلفة تحددها الحدائر التى تساعدنا على تحديد الملامح الزخرفية لكل شريط . ففى الطابق المثمن نرى الدعامات مثل تلك التى رأيناها فى برج سانتا ماريا " قلعة أيوب" ، أما العناصر الزخرفية فهى تلك المعروفة والتى اتسمت بقلتها ، بالمقارنة بقرون مضت ، وهى المعينات ، والصلبان ذات الأذرع الكثيرة ، والأفاريز المسننة .

يمكننا الإشارة إلى نماذج أخرى هى برج كنيسة Nuestra Señora de los Angeles فى بانيثا Paniza وقد شيد البرج حوالى عام ١٥٧٠م ، والطابق الأول منه مدرج ضمن هيكل المبنى ، كما يبرز الجزء المثمن [٣٤] . كما نذكر أيضا برج كنيسة Almunia de Doña Godina إلا أن الجزء المربع هنا يرجع إلى القرن الرابع عشر ، وقد طُمست الفتحات فيه حتى يتحمل البنية المثمنة وقد انتهى العمل فيه عام ١٥٧٥م [٣٥].

وربما كان برج كنيسة سانتا ماريا دى أوتيبو Utebo البرج الذى تظهر فيه بوضوح السمات المدجنة والإسلامية فى بنائه وزخرفته ، إلى جوار العناصر الكلاسيكية الخاصة بتوزيع الحوائط الخارجية ، فالجزء المربع يوجد به من الداخل الذكر والسلالم ذات الأسقف المقبية بواسطة تقريب مداميك الآجر . أما فى الخارج فنجد طابقين تتوجهما شرافات متدرجة ، ويوجد على الإفريز السفلى نقش كتابى فى حالة متدهورة الآن ، ويتضمن إشارة إلى القائم بأعمال البناء (المعلم ألفونسو دى ليثنس) وعام الانتهاء (١٥٤٤م) [٣٦] . أما الجزء المثمن فله دعامات وأبراج صغيرة فى الأركان ، وهذا الجزء مخصص للأجراس ، كما يوجد فى أعلاه دهليز لتقليل الأحمال على باقى البناء . أما بالنسبة للموضوعات الزخرفية المكونة من المعينات ، والأفاريز المسننة، والعقود

المتقاطعة، فإننا نضيف إليها ثراء الزليج ذى الحواف [المشطوفة de arista] ، حيث نجد تصاميم مدجنة ، وأخرى خاصة بعصر النهضة [٣٧] .

وقد طرح جونثالو بورّاس ـ عن حق ـ الأزمة التى يمر بها الفن المدجن الأرغنى من خلال بناء برج أوتيجو وصلاته بسوق (وكالة) سرقسطة .. Lonja de z ففى نفس الوقت يتم إقصاء المعلم ألفونسو دى ليثنس A. de Lenmes - الذى شيد برج أوتيبو من مشروع بناء وكالة سرقسطة ، وإحلال المعلم خوان دى سارينيا مكانه :" وهذا التقابل والتضاد بين الوكالة والبرج المدجن لا يفصحان فقط عن منافسة بين اثنين من المحترفين بل أيضا الصراع بين لغتين فنيتين مختلفتين: ملامح عصر النهضة فى الوكالة والملامح المدجنة فى البرج . وتعتبر الوكالة المبنى الذى تبرز فيه كافة عناصر عصر النهضة بما فى ذلك نوافذ bifora الفلورنسية ، والكائنة فى الدهليز العلوى ، وكثرة الميداليات ، والتقليل إلى أقصى حد من العناصر المدجنة ، وخاصة الزخرفة بالآجر البارز ، ومع هذا فإن المبنى مشيد من الآجر . أما فى برج أوتيبو فإن العناصر المدجنة هى الأكثر بروزا ، ورغم ذلك فقد تضمنت مفردات الفن المدجن بعض مفردات عصر النهضة" [٣٨] .

ولقد استمر استخدام الآجر فى البناء لكن ظروف العمل ، والمفردات الزخرفية ، وبنية التشييد أخذت كلها تتباعد عن الأسس المدجنة لتدخل فى إطار أسس أخرى عالمية ، لها صلاتها بالثقافات الأوربية فى ذلك الحين .

تعتبر العمارة المدنية أحد الفصول الهامة خلال القرن السادس عشر ، فظلت وفيّة للنماذج السائدة فى هذا الميدان اعتباراً من منتصف القرن الخامس عشر ، حيث تتكون ألأبنية حول صحن أو دائرة ، وبها واجهات ذات مستويين ، وحجرات موزعة بطريقة منتظمة بدرجة أو بأخرى ، ونوع من الدهليز المفتوح على الحجرات المذكورة . وقد نظر بعض الباحثين إلى هذا العنصر الأخير على أنه أبرز إسهام للمعلمين الأرغنيين فى العمارة المدنية ؛ " ذلك أنهم تمكنوا من أن يلحقوا بوظائف المنزل فراغات تتخذ كشونة ، وكمخزن ، وكحجرة لحفظ الأدوات الزائدة عن الحد ، وكمكان لتزجية الأوقات فى الصيف ، وكغرفة عزل ، وإلى جانب ذلك كله أضافوا عنصرا هاما حاولت العمارة الغربية أن تخفيه

فى إطار الواجهة ، أما فى أرغن فقد أصبح ذلك العنصر يحتل مكانة رئيسية فى تنظيم كافة العناصر - (٣٩) .

أخذت تظهر خلال القرن السادس عشر بعض عناصر عصر النهضة ، سواء فى الخارج أو فى توظيف الأعمدة حول الصحن (فعادة ما تكون ذات عتب فى الطابق الأرضى وذات عقود فى الطابق العلوى) ، واقتصر استخدام التكنولوجيا المدجنة على الأسقف المقبية بالنسبة للحجرات الرئيسية ، وكذلك منطقة بئر السلم حيث إن هذه الأخيرة أخذت تحتل أهمية أكبر بالمقارنة بفترات سابقة .

ومن خلال الدراسات التى أعدتها كارمن جومث أوردانيث C.G urdapez حول العمارة المدنية فى أرغن خلال القرن السادس عشر تبرز الأسقف المقبية فى السلالم الخاصة بمنزل السيد / لوبى ، ومنزل آل ثابورتا Zaporta ، ويرتبط فى المنزلين المذكورين بما هو قائم فى " الصالة الذهبية " بجعفرية سرقسطة . ويضم المنزل الأول قبة ذات قصاع Casetones (مثمنه ، شبه منحرف ، وأشكال نجمية من أربعة أطراف) ، وزخرفة ترجع إلى مفردات عصر النهضة (الجروتسك ، والزخارف النباتية ، والصور النصفية) ويدخل كل ذلك فى تبادل مع المقربصات الكائنة فى المركز وفى الأركان . أما التصميم الخاص بمنزل / ثابورتا فيختلف من حيث استخدام مناطق الانتقال فى الأركان (٤٠).

وهذا الخلط بين الموضوعات الزخرفية المدجنة ، وموضوعات عصر النهضة ، وكذلك الجمع بين السقف المسطح Alfarjes والقصاع أخذ يسيطر على عمارة القصور ، وأكثر الأمثلة بساطة هو الذى نراه فى منزل توريّرو Torrero ، وطرأ عليه تطور حتى وصل إلى ما عليه منزل / موراتا Morata ، حيث اختفت كافة العناصر المدجنة سواء التقنية أو الزخرفية (٤١) .

أما النموذج فقد ظل مركزا على أسقف الجعفرية من حيث إدخال التعديل عليه وتهيئته للأغراض الخاصة باستخدام النبلاء ، كما كانت له تأثيراته على " الصالة الجديدة " بمقر الحكومة المحلية فى بلنسية .. La Generalitad de V ، وربما كان منزل جابريل سانشيث G. Sanchez أبرز دليل على هذا ، وهو رجل كان مسئول الخزانة فى

عصر الملك الكاثوليكى ، والمسئول عن إدخال تعديلات على قصر آل هود . وقد أوضح سقف صالة من صالات ذلك المنزل هذا التراكب الذى نراه على السقف المسطح ، حيث يشمل عناصر من التشبيكات وأشكالا زخرفية ترجع إلى عصر النهضة . وهذه العناصر تزداد أهمية ، إذا ما عرفنا أن المنزل قد شيد خلال الفترة بين ١٤٩٢م و ١٥٠٠م .[(٤٢)]

٥ - ٤ : ازدهار الفن المدجن فى إكستريمادورا :-

وصفت بيلار موجويّون P. Mogollon القرن السادس عشر بأنه " أكثر القرون من حيث الازدهار الفنى فى إقليم إكستريمادورا "، حيث يَرجع إليه عدد هام من أمثلة العمارة المدجنة فى الإقليم ، " ومن الواضح أن الأعمال التى تم تنفيذها فقدت اليوم شيئا من أصالتها الأولية ، غير أن بعض المبانى قد احتفظت بشيء من الفترة الأولى مثل الكتف المشطوف والعقد المنفوخ . ولقد سيطرت على الإنشاءات فى تلك الفترة عدة عناصر هى : الكتف المثمن ، والعقود الموتورة ، والعقود ذات الانحناء المرتفع Peraltedo ، والعقود المدببة ، والعمود الذى يظهر كحامل فى الأعمال المتأخرة . أما العناصر الزخرفية فتتسم بثرائها الشديد وخاصة فى الأبراج ، حيث نجد أشرطة المعينات ، والزليج ، والعقود الصماء المتقاطعة ، ويلاحظ أن استخدام الآجر aplantillado(*) كان شائعا فى هذه الفترة ، مُشكِّلاً بذلك نوعا من التطعيم القوطى فى الواجهات والنوافذ ".[(٤٣)]

وتعتبر بلدة أورناتشوس Hornachos أحد المراكز الفنية الهامة خلال القرن السادس عشر، حيث كان يتركز بها عدد كبير من الموريسكيين ممن بين مراكز أخرى . فقد كان يقطنها فى عام ١٥٩٤م ما لا يقل عن ٤٨٠٠ نسمة وفى عام ١٦٠٣م كان بها ٢٠٠٠ نسمة . وقد أشارت بيلار موجويّون " إلى أن هذا العدد الضخم من الموريسكيين هو الذى أسهم فى ازدهار المدينة ، التى لابد وأنها عاشت حياة مليئة بكثرة المبانى المشيدة خلال القرن السادس عشر . وخلال ذلك القرن كان فى المدينة أربع كنائس كبيرة ، وكنيسة صغيرة بالإضافة إلى دير . أضف إلى ما سبق تشييد بعض المبانى العامة مثل الحصن ، وثلاث نوافير، ومخزن للحبوب ".[(٤٤)]

(*) هو نوع من الآجر تم تشكيله فى قوالب خاصة معدة لغرض معين (المترجم) .

ومما تخلف عن هذه المنشآت نجد أن كنيسة Nuestra Se?ora de la Concepción أبرزها. ولقد بدأ العمل بها عام ١٥١١م وانتهت المهام الرئيسية عام ١٥٢٠ ماعدا البرج . كما نعرف اسم من قام بإعداد الصدر القوطى وهو خوان دى سلباتيّرا ، ونعرف اسم المقاول وهو / لويى دى روخا حيث تم ترسية عطاء الكنيسة عليه بمبلغ وصل إلى ٧٥٠٠٠ مرابطة (وحدة عملة) [٤٥] . ولقد سار مخطط الكنيسة على نموذج البلاطات الثلاث ذات الصدر القوطى ، وهذا ما كان يميز المنشآت الدينية خلال القرن الخامس عشر ، إلا أننا يجب أن نلاحظ هنا ملمحا مُمَيزًا ألا وهو اتساع التربيعة المجاورة للصدر ، والتى تحدد ملامح المذابح الجانبية ، وتقوم العقود المدببة التى تفصل بين البلاطات على أكتاف على شكل صليب مشيدة من الآجر . أما الأسقف فهى من الخشب ، حيث نجدها معلقة فى البلاطتين الجانبيتين ، ومن طراز " المسند والرباط " فى البلاطة المركزية . ويوجد بسقف البلاطة المركزية أوتار تقوم على أطراف دعامات ذات فصوص ، وبها زخرفة عبارة عن نتوءات Chillas ، وأشكال مسدسة على ألواح الجوانب السفلية للسقف ، وتشبيكة على أطراف المصدر ووسطه . والجزء المركزى يتسم بأهميته حيث نجد الترس الإمبراطورى لكارلوس الخامس ، وهو عنصر يساعدنا على معرفة تاريخ البناء .

وربما كانت الأبراج فى إقليم إكستريمادورا حتى التى تحمل أبرز بصمة للفن المدجن فى الإقليم خلال القرن السادس عشر، وهى أبراج تقع فى مقدمة الكنيسة وتقوم بوظيفة الواجهة ، مثلما هو الحال منذ قرون مضت وهو ما نراه فى كنيسة Nuestra Señora de la Granada فى بلدة يرينا llerena ، ولقد طرأ على هذه الكنيسة تعديل حتى أصبحت جزءا من الميراث الفنى لعصر النهضة [٤٦] . أما الفارق فهو أن التصاميم الجديدة اتخذت خطا متطورا من حيث الارتفاع ، وكذلك من حيث الزخرفة لم يكن معروفا حتى تلك اللحظة .

ومن الأمثلة الدالة على هذا ما نراه فى برج كنيسة سانتا ماريا دى جارثيا فى بلدة بالوماس (بطليوس) ، حيث تم تنفيذه قبل حلول عام ١٥٥٠م بقليل ، وهى كنيسة تابعة لجماعة سانتياجو [٤٧] . وينقسم البرج إلى أربعة طوابق تفصلها حدائر بارزة، وتوجد فى

كل واجهة أنصاف أعمدة من الآجر قريبة من الزوايا ، وهى أعمدة يقل ارتفاعها تدريجيا مثلما هو الحال فى الطوابق . نجد البوابة المؤدية إلى الداخل فى الطابق السفلى ، ولها عقد مدبب ذو شنبرانات تتوجها عين ثور (فتحة) مفصصة أو كوة her-nacina لإضاءة الكورس ، ويحيط بها زليج فى أشكال هندسية ونباتية . أما الطابق الثانى : فتوجد به عقود مفصصة يحيط بها طنف ، وشريط علوى عبارة عن عقود نصف أسطوانية متقاطعة ، ويبدأ الطابق الثالث : بشريط من المسدسات المستطيلة، حيث توجد فتحتان فى كل جانب لهما عقود مشرشرة وطنف . ويتوج ذلك شرّافات ، وتكوينات موشورية مثمنة فى الأركان ، والقمم الهرمية chapitel . أما من الداخل فابتداءً من الكورس نجد الذكر والسلم المحيط به .

ويلاحظ أن برج كنيسة سانتا أوليّا S. Olla فى بلدة بويبلادى لا رينا (بطليوس) ـ الواقع بالقرب من البلدة السابقة – يقوم على بنية شبيهة بالسابقة حيث يتكون من أربعة طوابق . أما من الداخل فإن الطابقين الأولين يرتبطان بالواجهة والكورس ، أما الآخران فيرتبطان بالنموذج الموحدى المتمثل فى وضع السلم حول الذكر . ومن الخارج نجد أن الآجر يسهم فى إقامة أعمدة ملاصقة تقع بالقرب من الزوايا ، كما تكوّن أفقيا ـ واجهة ذات مخطط قوطى فى الطابق الأول ، وفتحة (عين ثور) تحيط بها نجمة من الزليج ، مكونة من ثمانية أطراف ، فى الحواف ، والغرض من الفتحة إضاءة الكورس العلوى . وتزداد العناصر الزخرفية كلما صعدنا إلى أعلى ، حيث نجد فى الطابق الثالث مساحة مزينة بالزليج ذى الحجمين اللذين يرتبطان ببعضهما فى الأطراف ، وكذلك ثلاثة عقود مفصصة تقوم على أعمدة ، ويحيط بها إطار مستطيل وفوق ذلك نجد مساحة أخرى مكونة من عقود مرجونية متقاطعة Carpaneles . أما الطابق الأخير فيبدأ بمجموعة من الأشكال السداسية المترابطة ، والممتدة ، واثنتين من الفتحات (فى كل جانب) ذات العقود المسننة وذلك لوضع الأجراس . ويتوج كل ذلك مشرّفات متدرّجة .

وفى بلمواس Puebla de la Reina , Palemas يمكننا ملاحظة نفس النظام الزخرفى وتوزيع المساحات ، لكن الأمر يختلف من حيث الحجم ، والقيمة التقنية ، ودرجة الحفظ . وهذان البرجان الأخيران هما ختام خط تطورى بدأ من القرون السابقة ويبرز تطوره فى الارتفاعات والزخرفة ، حيث نجد ذلك بشكل محدد وغير بنيوى (٤٨) . وترسم

لنا بيلار موجويوّن سمات هذه الأبراج على النحو التالى : " رغم أنها تنسب إلى الأعمال المتأخرة إلا أن أغلبها قد أنجز خلال الثلث الأول للقرن السادس عشر ، وهنا نرى أن بعض عناصرها الزخرفية ترجع إلى الفن الأندلسى hispano musulman . ومعنى هذا أنها جميعًا تضُم جُدرانا متدرجة فى الأطراف العليا ، كما تضم عقوداً صماء متقاطعة ، وأشرطة من المعينات ، والزليج المزجج .كما أن العقود المستخدمة ترجع إلى نفس المَعين حيث تكثر العقود المفصصة ، والعقود ذات الانحناء المرتفع Peraltedos التى يحيط بها طنف . ورغم بقاء العناصر الموروثة من التراث الإسلامى فإن استخدامها والنتائج المترتبة على ذلك تبتعد كثيرا عن تلك التى كانت لها فى الأصل، ومعنى هذا أننا نشهد قراءة جديدة لتلك العناصر الإنشائية والزخرفية . أضف إلى ما سبق أن مساحات الأبراج تختلف عن المآذن ، وبذلك يتحول الإسهام المدجن إلى إسهام ثقيل حيث نرى البرج فى الواجهة دار العبادة ، إذ يتقدم الشكل المربع له على الحائط الخاص بالواجهة " (٤٩).

وإذا ما ربطنا دير جوادالوبى بتلك الإنشاءات التى ترجع إلى القرن الخامس عشر، فقد شهد خلال السنوات الأولى للقرن السادس عشر توسعات تمثلت فى " مدرسة الدراسات الإنسانية " Colegio de Humanidades ، (هو اليوم فندق سياحى) التى أنشئت خلال الفترة بين ١٥٠٩م ، ١٥١٦ م ، والمبنى عبارة عن إنشاءات حول صحن به عقود نصف أسطوانية لها طنف ، وتقوم على أكتاف مشطوفة فى الطابق الأرضى ، ويتضاعف عدد العقود المنفوخة فى الطابق العلوى(٥٠) .

أضف إلى ما سبق هناك سراى " التمريض فى جوادالوابى " Enfermeria ، وهو سراى قد شهد مراحل طويلة من مراحل البناء ، حيث بدأ العمل فى عام ١٥١٨م وانتهى العمل من خلال مخططات أعدها أنطون إيجاس A.Egas عام ١٥٢٨م. يلاحظ فى الجمع بين العناصر القوطية والمدجنة التى يمكن مشاهدتها حول الفتحات، وفى الأسقف ، والطنف ، والشطف (٥١). وقد حل هذا المبنى الذى استخدم كصيدلية، ومدرسة للطب وللتمريض محل المستشفى الذى يرجع إلى منتصف القرن الرابع عشر .

وهناك مبنيان آخران تابعان للدير لكنهما خارج الدائرة العمرانية ، وقد جرت عليهما يد التجديد خلال القرن السادس عشر ، هذان المبنيان هما مزرعة بلد بفوينش Valdefuentes ومزرعة ميرابل Mirabel [٥٢] . وهما المكانان المستخدمان كاستراحة للمجموعة التى ترعى المكان بما فى ذلك الشخصيات الملكية . وتوجد تفاصيل مدجنة فى كلتا المزرعتين ، وخاصة فى المصليات ذات الأسقف الخشبية المقبية .

ولقد كان لعمارة الأديرة نماذج هامة خلال القرن السادس عشر فى إقليم إكستريمادورا ، حيث كان يوجد بعض هذه الأديرة قبل ذلك ثم أدخلت عليها فى ذلك العصر تجديدات هامة . ويلاحظ أن أغلبها قد شهد إقامته مقارّ ذات مساحات مربعة ولها دهاليز فى الطابقين ، واستخدمت الآجر المكلّسّ فى البناء encolado ، بالإضافة إلى الطنف فوق العقود نصف الأسطوانية أو العقود ذات الانحناء المرتفع Peraltatos فى الطابق السفلى والموتورة فى الطابق العلوى . وتقوم العقود الأخيرة على أكتاف مشطوفة ، حيث أخذت تحل محلها (على مدى القرن) أعمدة كلاسيكية . أما الكنائس الملتصقة بإحدى جوانب مقر الإقامة فهى عبارة عن بلاطة واحدة ولها مذبح عليه سقف أكثر ثراء من سقف مقصورة الكهنة ، وأحيانا ما نرى قبابا من تلك التى تُنسب إلى القرن السادس عشر ، أو قبابًا أخرى جاءت نتيجة تعديلات أجريت فى قرون لاحقة . ومن أمثلة ذلك ما نجده فى دير بشيتاثيون Visitación فى بلدة Puebla de Alcocer (ذات قبه من طراز الباروّك على مقصورة الكهنة) ، أو دير سانتا كتالينا فى بلدة ثافرا Zafra .

وفيما يتعلق بالعمارة المدنية خلال القرن السادس عشر، فإننا نشهد نشاطا هاما مركزا فى التعديلات التى أدخلت على الحصون القديمة لتصبح قصورا ملكية، وكذلك تشييد مبان جديدة لتكون سكنا للنبلاء والجماعات الدينية . وكمثال على هذا يمكننا الإشارة إلى التعديلات التى أُجريت فى حصن سيجورا Segura فى ليون (بطليوس) اعتبارا من عام ١٥١١م ، وقد تولى أمر ذلك فرسان القديس سانتياجو وأشرف على التعديلات المعلم آدم بيدراهيتا Adán Piedrahita والمعلم فرناندو دى كونتريراس F.de Contreras ، والبيانات الموثقة المعروفة والتى تعكس وجود أسقف مدجنة مقبية من الخشب ، وكذلك بعض الآثار المتبقية مثل الدهاليز المشيدة من الآجر ، وذات الطنف أو النوافذ ذات العقود المنفوخة ، الأمر الذى يؤكد بقاء واستمرار الفن المدجن فى

مراحل التعديل التى جرت على المبانى القديمة[٥٣] .

ويعتبر قصر آل فيجوروا Figueroa ـ والذى يعرف أيضا باسم قصر دوقى روكا Roca بطليوس ـ أفضل عينة على المبانى المدنية النبيلة التى نفذت فى إقليم إكستريمادورا . [٥٤] ورغم أن الشكل الخارجى يتسم بغيبة الفتحات ووجود أربعة أبراج تضفى عليه الطابع الدفاعى ، فإن الأمر يقل كثيرا فى الداخل حيث نجد الصحن وبه الدهاليز التى تقوم على طابقين للربط بين الحجرات المختلفة . وقد دخلت عليه تعديلات كبيرة لتهيئته ليكون مقرا " لمتحف الآثار » ، ومع هذا هناك بعض التفاصيل مثل الفتحات والطنف ، بالإضافة إلى عنصرين هامين من التراث المدجن : أولهما : نظام المدخل حيث يتيح الدهليز عدم الاتساق بين الخارج والداخل إلى الصحن، وبذلك يحتفظ بمفهوم الحميمية المعروف كثيرا من خلال المنازل الإسلامية . أما ثانيهما : فهو بنية الدهليز الجنوبى حيث نجد غرفة كبيرة مستطيلة تتصل بالصحن من خلال وسط أحد جوانبها الكبرى ، بالإضافة إلى غرفتين فى الأطراف ، وهو نمط ذو أصول إسلامية رأيناه فى قصور مسيحية أخرى . وهذه الحجرات الجانبية المتوافقة مع الأبراج إنما هى حجرات وظيفية ، ذلك أنها تحتفظ بالشكل الخارجى لكنها تنقسم من الداخل إلى عدة حجرات ، سيرا فى هذا على مستويات القصر من الداخل .

كما نشهد ذلك المفهوم الخاص بفراغات تلك القصور مكررا فى نمط معمارى له أهمية كبرى فى هذا الإقليم . إننى هنا أتحدث عن منازل إنكوميندا Encomienda الخاصة بمختلف الجماعات الدينية العسكرية . وقد تولت أورورا ماتيوس Aurora Mateos دراسة تلك المنازل الخاصة بجماعة سانتياجو ، واستندت فى دراستها على كتب الزيارات وتوصلت إلى معرفة الوظائف التاريخية لكل واحدة من المساحات والحجرات [٥٥] . وبذلك تمكنت من وضع يدها على حقيقة بعض الآثار التى لازالت باقية فى قصور قادة ومعلمى بلدة يرينا llerena . وفى قصر بلدة بوبيلا الخاص برئيس الدير (محافظة بطليوس) ، ودائما ما نجد تلك الأطلال متمثلة فى بقايا أسقف صالات ،ونوافذ ، وصحون ، وبعض العناصر الشكلية ذات الأصول المدجنة [٥٦] .

٥ – ٥ : العناصر الزخرفية فى الأسقف البلنسية خلال القرن السادس عشر:–

عاشت بلنسية Valencia (خلال الفترة بين نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر) بدائل جريئة في ميدان التصميم المعماري ، جاءت على يد مُعَلِّمي " بدرابيكر " Pedrapiquers ، وقد كانت نقطة الانطلاق هي التجريب والعلمية بغض النظر عن المفاهيم الجمالية والتوجهات الزخرفية وكذلك مفاهيم التكوين (...) ، وكان هناك ميل للصياغة الجمالية للمشكلات المنبثقة عن الهندسة والتقنية الخاصة بقطع الحجر ، وهنا نجد أن الحجّارين البلنسيين اتخذوا خلال تلك الفترة خطا أسلوبيا انطلاقا من الأسس المعمارية والهندسية المحصنة .." وفي هذا المقام (مازلتُ أسوق ما يقول به كل من برتشيث Berchez وسرقسطة Zaragoza ونؤكد أيضا أن أعمال النجارة fusta (التي تشرف عليها طائفة النجارين) أخذت تتجدد هي الأخرى انطلاقا من مفاهيم هندسية ، وبالتالي أخذت تنتقي نماذج موروثة من العصر الأندلسي، ونقلت بذلك نجارة التشبيكة وتكوين عناقيد المقربصات . ورغم الطبيعة الزخرفية لها في هيكل المبنى فإن التشبيكة والمقربصات تحمل في طياتها معرفة قوية ببعض المبادئ الهندسية " (٥٧).

ولهذا فما يطلق عليه القصاع الخشبية fusta أخذ يحمل موضوعات ذات أصول مدجنة تختلط مع عناصر ذات طبيعة إيطالية ، ولقد اتخذت هذه العناصر المنشآت المدنية كأحد ميادينها المفضلة . ومن أمثلة ذلك صالون " قنصلية لالونجا " La Lonja في بلنسية (١٥٢٦م) وهو صالون لم ينته العمل فيه ، وكذلك ما نجده في أسقف صالة Daurada وصالة Daurada chinca في مقر الحكومة المحلية ، وقد بدأ بناء هاتين الصالتين خلال ١٥١٩ ـ ١٥٢٠م ولم ينته إلا في عام ١٥٣٤ـ ١٥٣٥م. وجاء التصميم على يد المعلم خنيس لينارس Genis Linares ، وتصف لنا برتشيث سرقسطة هاتين الصالتين بقولها : " يعتبر سقف الصالة الكبرى قطعة من الذهب المتوهج مع خلفية ملونّة ، كما أنه مليء بالقصاع المربعة ذات المثمنات غير العميقة وبها عناقيد مقربصات ، أو تشبيكات مختلطة بعناصر زخرفية كثيرة على الطريقة الرومانية، مع وجود حارات في أطرافها تشبيكات ذات ثمانية أطراف ، وكذلك رؤوس بارزة لمحاربين وصيفات . أما سقف الصالة الصغرى فهو عبارة عن قصاع متراكبة ذات مثمنات عميقة بها مقربصات كبيرة ومعينات في الأطراف " (٥٨)

ومع هذا فإن أبرز أعمال النجارة الخشبية في بلنسية القرن السادس عشر تتمثل

فى " الصالة الجديدة " فى مقر الحكومة المحلية generalitesd ، وقد تولى أمر هذه الصالة المعلم خنيس لينارس ورافقه فى ذلك ابنه بدرو مارتين دى لينارس، وجاسبار جريجورى G. Gregori، وقد تم بناء السقف المذكور خلال الفترة من ١٥٤٢حتى ١٥٦٦م ، ونجد فيها وكذا فى الملحقات مقربصات ذات أصول مدجنة .

وتكررت هذه النماذج فى مبانٍ أخرى ذات طبيعة مدنية مثل سلم مدرسة سانتو دومنجو C.S.Domingo فى أوريويلا Orihuela (أليكانتى) ، وقصر آل أوست Osset de Forcal (كاستيون) ، وقصور دوقى مدينة سالم فى سيجوربى Segorbe (كاستيون) ، وقصور آل أجيلار فى الاكواس Alacuas بلنسية ، وكاساكونسيستوريال C.Consistorial (بلنسية) (٥٩) .

وفى نهاية المطاف تجدر الإشارة إلى أن هذه التجديدات قد صاحبها إقامة مبانٍ فى الريف ، بما فى ذلك كنائس ذات عقود جاجبة وأسقف خشبية ترجع فى نمطيتها إلى القرن الثالث عشر . وقد تم تجديد بعضها خلال القرن السادس عشر أما الأخرى فقد هدمت وبُنى مكانها مبنى جديد. (٦٠) .

٥ - ٦ : مُرْسية خلال القرن السادس عشر :-

قام فرناندو الثالث بضم مرسية والإقليم المسمى " شرق الأندلس " ، وذلك بعد أن استسلم آخر ملوك الطوائف من بنى هود (محمد بن هود بهاء الدولة) . وعلى هذا فإن " اتفاقية القصر Tratado de Alcázar" (١٢٤٣م) [٦٤١ هـ] ضمنت للمسلمين فى تلك النواحى الإبقاء على أملاكهم ، ودياناتهم ، ولغتهم ، ومؤسساتهم ، وباقى سماتهم الثقافية مقابل أداء نصف ما يحصلون من ضرائب . ورغم هذا فإن التمرد الذى قام به المدجنون عام ١٢٦٠م [٦٥٩هـ] ضد ألفونسو العاشر [العاشر] هيأ لهم استقلالا مؤقتا دام لست سنوات ، ثم قام بعد ذلك خايمى الأول بغزو الإقليم وتنازل عن قشتالة ، وبذلك خسر المزايا التى خولتها له الاتفاقية الموقعة مع الملك القديّس . وابتداءً من هذه اللحظة بدأت عملية إعادة التوطين والإفادة من التوزيع بين جماعة سانتياجو وبعض

النبلاء الذين حوّلوا أراضى مرسية إلى مسرح للمواجهات فيما بينهم وإلى حدود للدفاع ضد المملكة الناصرية فى غرناطة .

ونظرا لظروف غزو الإقليم ووقوعه بين قشتالة وأرغن، فإننا لا نستغرب وجود سمات ثقافية وفنية فيه من كلا الإقليمين السابقين ، وكذلك من مملكة غرناطة عبر الفن المدجن خلال القرن السادس عشر .

ونظراً لعدم وجود الوثائق الكافية عن الكنائس التى أقيمت فى الإقليم ، وبالتالى قلة الدراسات التاريخية فإننا مضطرون للاعتماد على السمات الشكلية لوضع الأطر التاريخية للمنشآت المختلفة . (٦١)

من الواضح أن هناك عددا كبيرا من المبانى أنشئ خلال القرن السادس عشر، وفيما يتعلق بالنموذج الخاص بتوزيع المساحات والتنظيم البنيوى فإنه الذى كان سائدا خلال العصر الوسيط المتأخر، ورغم ذلك تم تجديد بعض المنشآت . ولا نستغرب أن يعود نموذج العقد الحاجب من جديد ، فربما كان يضرب بجذوره فى الإقليم كما كان يستخدم فى الوقت ذاته فى مملكة غرناطة المجاورة . ومن بين الكنائس التى تتوفر معلومات عن وجودها خلال القرن الخامس عشر كنيسة سان بدرو فى بلدة لوركا **Lorca**، وكنيسة سانتا كتالينا فى مرسية ، وكنيسة لوس باسوس دى سانتياجو **Los Pasos de Santiago** فى العاصمة ، وهى أقدم الكنائس التى تحتفظ بالعقود الحاجبة (٦٢).

كما نجد أن كنيسة أونور فى ألجواثاس **S.Onorfe de Alguazas** هى واحدة من كنائس ذلك الطراز والموثقة توثيقا سليما . وقد جرت يد الإصلاح عليها من خلال صدر كبير ذى مخطط مركزى خلال القرن الثامن عشر . لكن ما يهمنا هو الحفاظ على عقود حاجبة ترجع إلى الفترة بين ١٥٢٨م و ١٥٣٥م ، بالإضافة إلى مخطط عمرانى جديد نظراً لتغيير مكان المدينة (٦٣) . ومن ملامح ذلك المخطط وجود عقود مدببة منبتها الحوائط الفاصلة بين الفراغات ، والمسقوفة بأسقف مائلة ومزخرفة بواسطة أشكال سداسية على اللوحة ، ومصد زائف مغطى بالكامل بتشبيكة من ثمانية أطراف . وهنا يثير الاهتمام ظهور إفريز مرسوم عليه موضوعات زخرفية **Candelieri** . الأمر الذى يجعلنا نرجع المبنى إلى تاريخ محدد ويساعدنا على رؤية جمالية شاملة . وهنا نجد أن

بيريث سانشيث يربط المبنى بالنماذج القائمة فى شرق شبه الجزيرة ، وذلك لأن منابت العقود قريبة من الأرضية [٦٤] .

كما كانت كنيسة سان بارتولوجيه فى أوليا ulea تسير على نفس المخطط [٦٥] ، إلا أنها اختفت أثناء الحرب الأهلية الإسبانية ، ونجد المخطط المذكور أيضا فى كنيسة Nuestra Señora de la Algezares التى كانت تعتبر مبنى من طراز الباروك حتى عام ١٩٧٧م عندما أجريت عليها ترميمات كشفت عن الأسقف الأصلية [٦٦] ، فهى تتكون من عقود حاجبة ، وأسقف مائلة ، ومصدات زائفة حيث لا نعدم زخرفة المستطيلات على الألواح .

وفيما يتعلق بتحديث هذا النمط من البناء فقد أضحى جليا فى كنيسة كونثبثيون دى كاراباكا Caravaca ، التى قامت بدراستها كريستينا جوتيرث ـ كورتينس وقبلها كان ألفونسو إى . سانشيث Alfonso E . Perez Sanchez ، من الواضح أن البناء مرتبط بتأسيس جماعة على هامش النظام القضائى للمنطقة التابعة لجماعة سانتياجو . وإذا ما كانت ترجع إلى عام ١٢٩٠م فإنها سوف يعاد تأسيسها من جديد عام ١٥٣٢م. الأمر الذى ضمّ إقامة كنيسة ومستشفى يساعدان على قيام الجماعة بوظائفها الاجتماعية (الرعاية المتبادلة لأعضاء الجماعة والفقراء فى حالات المرض والوفاة) . [٦٧]

وتشير البروفسورة كريستينا جوتيريث ـ كورتينس إلى ثلاث مراحل عاشتها الكنيسة : أولها : خلال الفترة من ١٥٣٤م حتى ١٥٦٠م ، وثانيها : من ١٥٨٧ م حتى ١٦٠٥م ، والثالثة : من ١٦٠٩ م حتى ١٦١٦م ، ومع هذا شملت المرحلة الأولى : تحديد ملامح البناء من حيث الصدر المشيد من الكتل الحجرية وذى القبة ذات النجمة ، والبلاطة ذات العقود الحاجبة النصف أسطوانية ، والقائمة على أكتاف كلاسيكية التصقت بها الأعمدة الدورية . أما المرحلة الثانية : فإننا نشهد فيها التربيعة الأخيرة والكورس. وفى المرحلة الثالثة: نجد الطابق الأول للبرج والصدر الداخلى للمبنى testero ، وفيما يتعلق بالأسقف المعلقة فإننا نجدها تسير بشكل متوالٍ فهى مكونه من تربيعات . وهنا نعرف اسم النجار الذى قام بإعداد التربيعة الأخيرة وهو بلتسار دى مولينا Baltasar de M. الذى انتهى من مهمته عام ١٦٠٣م.

كما وصفت الباحثة المشار إليها ذلك المشروع بأنه بمثابة جمع بين الكلاسيكية والتراث :" تتميز كنيسة كونثبثيون دى كاراباكا عن باقى الكنائس المماثلة بقيمتها المعمارية ، وبأنها واحدة من الأمثلة الضئيلة التى تمثل نجاح دمج الحلول التقليدية مع الأشكال والعناصر الكلاسيكية "، وتزيد على ذلك يقولها بأن " الأعمدة الدورية دقيقة فى تصميمها ؛ إذ لها قاعدة صندوقية وأبدان مضلعة ، كما يلاحظ أن النحّات أراد أن يقدم لنا نمطا كلاسيكيا دون أى خلل بأى من العناصر المفترضة . ويمكن ملاحظة القدَم فى توزيع المساحات فقط ، ذلك أنها أكثر استطالة من النماذج التى ينصح بها مؤلفو المبادئ الكلاسيكية ...إذن كانت الكنيسة عملية نقل للقواعد وتهيئتها طبقا لحاجات العمارة التى ولدت فى سياق مختلف . غير أن استخدامها يعتبر انتصاراً للغة الكلاسيكية على أرض بعيدة، ومن خلال أيدى نجارين لم يتلقوا تدريبا ثقافيا كافيا".(٦٨)
ولابد أن نشير هنا إلى أنه كان فى مواجهة التكنولوجيا المحدودة المستخدمة فى هذا النوع من الكنائس ذات العقود الحاجبة فى الاسقف (هى عبارة عن أسقف مسطحة مائلة دون أى تعقيدات) جهدُ النجارين الدؤوب فى إبداع نظام يبدو كأنه عبارة عن نظام " المسند والرباط" مع وجود المصدر ، والزخرفة الخاصة بكل تربيعة ، وأشغال اللفائف فى أطراف الجوانب ، وحلقات عبارة عن تشبيكات أحيانا ما تتضمن مجموعات من المقربصات فى وسط السقف المزيّف . ومعنى هذا أن الإثراء الذى يمنحه النموذج الخاص بعصر النهضة يكتمل من خلال السقف المائل ، وعلينا أن نتذكر أن السقف لم ينته إلا فى عام ١٦٠٣م.

لكن مخطط كنيسة كونثيثيون دى ثيهخين Concepcion de Cehegin أكثر تعقيدا ، فهى تفوه بالنماذج القائمة فى إقليم إكستريمادورا ، والمرتبطة بالجماعات الحربية خلال القرن الرابع عشر ، حيث كان يستخدم نظام العقود المستعرضة والبلاطات الثلاث وتضاعف العرض ثلاث مرات وارتفاع البلاطة الرئيسية عن الجانبيتين . وسبب تأسيسها يرجع إلى أمور اجتماعية تشبه حالة الأخوّة التى قمنا بتحليلها فى كارا باكا ، كما تم بناءها خلال الفترة بين ١٥٣٨م و ١٥٥٦م (٦٩).

وتظهر فى البناء مجموعة من السمات المميزة التى توضح التوجهات الجمالية آنذاك . وهنا نشير على سبيل الخصوص إلى الدعامات ، وهى عبارة عن أكتاف مركبة

من موشورات مستطيلة ألصقت بها أعمدة دورية وفوقها عقود نصف أسطوانية . أما فيما يتعلق بالأسقف ففى الوقت الذى نجد فيه تربيعات البلاطات الجانبية قباباً هلالية B. de Luneto ، فإن البلاطة المركزية لها أسقف خشبية مائلة حيث نجد ، الجوائز Jácenas تقوم على أطراف دعامات ولها مصدَّر ، زائف به قصاع تنسب إلى عصر النهضة . وهنا نستثنى البلاطة الأولى المجاورة للمدخل ، حيث نجد لها قبة مضلعة Gruceria ، وقد لفت ألفونسو بيريث سانشيث الانتباه إلى ارتفاعات هذه الكنيسة ، موضحا أن السقف لم يكن يستند مباشرة على العقود، بل كان هناك كتلة تساوى حجم الارتفاع السابق "، وبذلك يتحول الفراغ إلى مربعات كما أن الكتلة المشار إليها لا تجعل البصر يمتد بحرية ، وبذلك ينشأ لدينا تقابل قوى بين الظل والضوء ..." (٧٠) .

وقد أضيف الصدر إلى هذا الفراغ المعقد حيث تتخذ مقصورة الكهنة شخصيتها المستقلة من خلال هيكل من الكتل الخشبية فى شكل مثمَّن ، بدأ بالمربع المكشوف، ومجموعات المقربصات ، وجوانب سفلى بها تشبيكات عند المنابت ، وتربيعات تتوسطها، ومصد ملىء عن آخره بالتشبيكات ، وبه مجموعة مقربصات كبيرة فى الوسط .

هناك مركز رئيسى فى مملكة مرسية هى بلدة توتانا Totana ، حيث كانت تقوم بدور نقطة الجمارك وميناء للبضائع فى خطوط الاتصال بإقليم الأندلس ، والساحل، والمناطق الجبلية ، وهذا ما ساعد على تطورها بشكل هام عندما ألق عنها صفة نقطة على الحدود مع المملكة الناصرية وبذلك بَعُدت عن التبعية الدفاعية ، التى كانت لها بمدينة أليدو Aledo والتى كانت مرتبطة بها إداريا .

وقد زاد عدد السكان المصاحب للازدهار التجارى للبلدة إلى خمسة أضعاف طوال القرن السادس عشر . الأمر الذى تطلب إقامة المزيد من المنشآت مثل كنيسة سانتياجو ، كما أصبحت البلدة مركز تطور عمرانى مهما (٧١) . ولا يجب أن ننسى أن ذلك كله (أى النشاط) كان من خلال المجلس البلدى ، والسبب هو صغر مساحة كنيسة لاكونثبثيون التى أقيمت خلال العصور الوسطى ، ثم أعيد بناؤها خلال الفترة بين ١٥٣٦م ، ١٥٤٩٨ م باستخدام نظام العقود الحاجبة (٧٢) .

ومجموعة سانتياجو تتكون من مخطط له ثلاث بلاطات [٧٣] ، يفصلها عن بعضها أكتاف مركبة ، وقواعد وطبال فوقها عقود نصف أسطوانية ، أما السقف فهو معلق فى البلاطات الجانبية ، أما فى الرئيسية فهو عبارة عن هيكل من الكتل الخشبية Limas، ويتخذ شكلا مثمنا فوق مقصورة الكهنة أى على نفس مشاكلتها . ويلفت الانتباه ذلك الهيكل الذى يتضمن حمالات متوازية ونظامًا مكشوفًا apeínazados ذا التشبيكة ، والسبب هو وجود مساحات مزخرفة فى وسط المصدر وأطرافه ، وكذلك وجود شريط به شكل نجمى بسيط مكون من ثمانية أطراف ، وعلامة الضرب × التى نراها وسط السقف ، والتى تأخذ حجما أكبر فى الأجزاء التى أشرنا إليها سابقا . ويلاحظ أن هذا النمط الزخرفى ليس قاصرا على هذه الكنيسة بل هو قائم فى كنائس أخرى ، حيث قام ببنائها المعلم استبان دى برون E. Riberón ، حيث انتهى من بناء السقف عام ١٥٧٢ م طبقا لما هو موثق .

ولقد بدأ بناء الكنيسة المذكورة عام ١٥٤٩م ، حيث قام حاكم المدينة بإصدار الأوامر بالبحث عن معلم قادر على تولى البناء ، ويبدو أنه قدم أحد المعلمين من بلدة Villanueva de les Infantes (ثيودادريال) لتولى المهمة ، وبدأت الأعمال عام ١٥٥٣م، كما تم تسمية الكنيسة عام ١٥٦٧م .

ومما لا شك فيه أنه بناء غريب ضمن البانوراما المدجنة فى مرسية ، وتعلل البروفسورة كريستينا جوتيرث ذلك بالحديث عن الدلالات والمحاذير التقنية للمبنى قائلة : " إن ترك نموذج العقود المستعرضة - السائد فى المنطقة - كان يتسم بالمنطقية لأسباب عديدة ، ذلك أن أبعاد المخطط كانت ستتطلب إقامة عقود ضخمة ، ودعائم شديدة القوة بحيث تتحمل ضغط الأحزمة fajones ، وضغط البلاطات الجانبية . ولقد كان النظام المدجن ذو العقود المستعرضة هو المناسب لمبانٍ لها منطقة تقاطع واحدة ، أما المبنى ذو العقود الطولية فإنه يتولى حل المشاكل التى تنشأ عن مبنى مكون من ثلاث بلاطات . ومن جانب آخر نجد أن استخدام الآجر فى البناء يقلل من القدرة على تحمل قوة الدفع بالمقارنة بالكتل الحجرية . وهنا نجد أن نظام الأكتاف ذات العقود الطولية يحول دون التجميل المستعرض لصالح الضغط (التحميل) الرأسى ، وهذا التحميل يمكن

السيطرة عليه بسهولة وتوجيهه نحو الأكتاف . ومن أجل ذلك نرى انتشاره فى المبانى القرطبية والغرناطية ذات الأبعاد الكبيرة ، وكان ذلك حلا مقبولا ومعروفا لدى كافة المعماريين فى بداية القرن السادس عشر . وعلى ذلك فلا نستغرب قيام واضع المخطط باختيار هذا الحل . أضف إلى ما سبق أنه النموذج الضخم من بين النماذج التى تقدمها لنا العمارة المدجنة . وبالتالى كان لابد من تجاوز أعمال التحضير المكلّفة من أجل بناء كنيسة صغيرة مثل كنيسة توثانا [٧٤] .

وفى دائرة بلدة توتانا (وبالتحديد فى منتصف الطريق المؤدى إلى أليدو Aledo) نجد كنيسة سانتا إيولاليا (القديسة أوليا) دى ماردة ، وهى كنيسة ترجع إلى القرون الوسطى وترتبط بجماعة سانتياجو التى كانت تملك الأراضى المذكورة . ورغم وجود عدة مبانٍ على مدار تاريخ تلك الكنيسة فإن المبنى الحالى يعود إلى عام ١٥٧٥م ، وقد شيده البناء خوان نيتو [٧٥].

والمبنى عبارة عن بلاطة واحدة لها سقف عبارة عن هيكل خشبى . وقد جرت عليه يد الإصلاح كثيرا وازداد ثراؤه التاريخى وكثر عدد المصلّين . وفيما يتعلق بالصدر نقول إن بناءه يرجع إلى القرن الثامن عشر وهو عبارة عن غرفة من طراز الباروك، أما السقف فهو عبارة عن كتل خشبية معمّرية ، وأوتار ، وزخرفة من تشبيكات ذات ثمانية فى أطراف المصّد ، وهنا يجب أن نشير إلى وجود تشبيكة تحتل وسط السقف ، وقد حدا ذلك ـ بالإضافة إلى عناصر أخرى ـ بالبروفسورة كريستينا جوتيرث بربط الكنيسة بكنيسة سانتياجو فى توتانا ، وكذلك بالمعلمين الذين قاموا بإنشائها : " فالسقف هو صورة طبق الأصل ولكنه أصغر . وقد تم وضع السقف عام ١٥٩٥م أى بعد أن انتهى البناء فيها بحوالى عشرين عاما ، وربما كانت صورة منقولة عن معلمين آخرين ذلك أن المنطق يقول بأن إستبان ريبرون E.Riberén (الذى قام بتشييد كنيسة البلدة) قد توفى آنذاك . ونحن لا نشعر بالمفاجأة لهذا التكرار فى النموذج رغم التعديلات الطفيفة ، فهو نفس النمط الذى عليه كنيسة سان أندرس دى ماثارّون ، ويشبه ذلك الذى صممه إستبان ويبرون لكنيسة سانتا كيتريا S.Quiteria فى لوركا " [٧٦].

وبالنسبة لمشروع كنيسة سان أندرس دى ماثارون فهو مرتبط بمبنى لأحد النبلاء ، وهو دوق إسكالونا حيث نرى شعاره واضحا فى الواجهة . أما داخل المبنى فهو عبارة عن بلاطة واحدة لها سقف مستطيل عبارة عن هيكل خشبى فيه كُتَل معمرية ، وبه شغل اللفائف فى الجوانب ، وتشبيكة فى أطراف المصد ووسطه . ويضع خوسية بيريث سانشيث تاريخا للسقف وهو عام ١٥٤٩م ، إلا أن كريستينا جوتيرث ترى أن التاريخ يرجع إلى نهاية القرن ، انطلاقا من السمات الشكلية (٧٧) . ولقد تعرضت الكنيسة لتعديلات كبرى خلال القرن الثامن عشر ، وذلك ببناء منطقة تقاطع بها قبة ومذبح ذى مساحة واسعة .

أما مبنى كنيسة سانتا كيتريا S. Quiteria فى لوركا فقد شيدت عام ١٥٧٧م ، ١٥٧٨ م ، وقام بالأعمال المعلم إستبان ريبرون ، وهنا يكتسب الرسم المحفوظ فى أرشيف بلدية لوركا أهميته ، وهو خاص بمخطط هيكل السقف ، ويساعدنا على اعتاره مكونا من كتل خشبية بسيطة لها مصد مغطى ataujerado وله تشبيكة من ثمانية (٧٨) .

ونختتم هذا البند بما قالته كريستينا جوتيرث بشأن السقف ذات الأصول المدجنة : " إن أغلب الكنائس - كبيرها وصغيرها - الكائنة فى مملكة مرسية وكذلك مصحاتها هى من ذلك النمط ، وظلت على حالها حتى طالتها يد التعديل أو إعادة البناء خلال القرن الثامن عشر ، كما يمكن أن نعثر على هذه الملامح فى الكنائس التالية التى أنشئت فى مرسية خلال القرن السادس عشر : سان بارتولومية ، وسان أنطولين ، وسان بدرو، وسانتا كتالينا (التى حافظت على هيكلها الخشبى الذى يعود إلى الأعوام الأولى لهذا القرن) وكنيسة فورتونا ، وكنيسة الجامة Alhama ، وكنيسة لوركا قبل الإصلاحات التى أدخلت عليها ، و كنيسة بال ريكوتى (أربان وبلانكا ، وأوليا - التى لازالت باقية - وأوخوس ، وبيانوبيا ...إلخ) ، وكذا هناك بعض الأديرة مثل دير سانتو دومنجو ، ودير سان فرانثيسكو دى لوركا أو دير سان فرانثيسكو دى مولا ، وبعض الكنائس الصغيرة الأخرى مثل سانتا ماريا دى لابنيا أو سانتا دى توتانا . أما النمط الكنسى ، لأكثر تمثيلا للإقليم فهو ذلك النموذج ذو الجذور التى ترجع إلى القرون الوسطى ، غير أنه متوافق مع الميول الفنية للمنطقة ويضرب بجذوره بين أهلها " (٧٩).

٥ – ٧ : الاستمرارية والتوسعات وإعادة البناء فى حوض نهر الوادى الكبير :–

إن عمليات البناء المرتبطة بجماعة دينية معينة ، والتى ترتبط بالتالى بالمبانى الملحقة نجد لها فى إشبيلية نماذج تعبر عن الثراء الزخرفى والبنيوى الهامين . ورغم أننا نشهد المساحة فإن النموذج القائم هو عبارة عن الكنيسة ذات البلاطة الواحدة والمذبح الكبير واختلاف سقف كل جزء ، غير أنها كلها (الأسقف) تتسم بالثراء الزخرفى. ورغم أننا سوف نتحدث عن نماذج موجودة فى عواصم المحافظات ، فإن النموذج المذكور نراه فى مدن صغيرة ، وكمثال على ذلك ما نجده فى الكنائس التابعة لدير سانتا كلارا فى مونتياً [٨٠] ، ودير بيسيتاثيون Visitación ، ودير لا كونثيون فى أستجة (إشبيلية) وكلها تعود إلى نهاية السادس عشر .

ويعتبر دير مادرى دى يوس Madre de Dios أحد الأديرة النموذجية من حيث التقنيات المدجنة فى إشبيلية القرن السادس عشر . وأساس هذا الدير هو مجموعة من المنازل اليهودية التى تمت مصادرتها ، بالإضافة إلى معبد يهودى تم تحويله إلى أول مصلى . وابتداءً من عام ١٥٥١م طالت يد التعديل كل شىء حتى وصلنا إلى ما عليه الدير اليوم . والكنيسة ذات المخطط الصندوقى قد انتهى العمل فيه عام ١٥٧١م ، وكان سقف المذبح الرئيسى عبارة عن هيكل خشبى ذى خمسة سواتر ، وهو مثمن على مثلثات كروية معلقة. كما نلاحظ أن نفس الثراء قائم فى سقف البلاطة . وطبقا للوحة التذكارية الموجودة فى الكنيسة فإن أعمال النجارة هى لثلاثة هم: فرانثيسكو راميريث، وألونسو رويث ، وألونسو دل كاستيّو ، حيث انتهوا من أعمالهم عام ١٥٦٤م . كما توجد أعمال نجارة أخرى فى السقف المسطح القائم على روافد Jabalones الكورس السفلى (رغم الزخرفة ذات طبيعة عصر النهضة) ، ووجود بعض الحجرات الداخلية ذات الأسقف المدجنة (غرف نوم الرهبان) [٨١].

كما بنى دير سانتا ماريا دى خيسوس خلال القرن السادس عشر ، ثم جرت عليه تعديلات بعد ذلك ، ومع هذا يجب أن نشير إلى مخطط الكنيسة التابعة له ، حيث يتكرر الشكل الصندوقى من خلال هيكل سقف خشبى رائع فى مقصورة الكهنة ، إذ هى مثمنة وذات ثلاثة سواتر . أما الكورس العلوى فيوجد به خمسة سواتر بحيث يبدو

استمرارها إلى ما فوق القبة النصف أسطوانية Canón الخاصة بالبلاطة ، وهذا الشكل هو نتيجة تدخّلات لاحقة . ونذهب إلى أبعد من هذا إلى القول بأن جيّرمو دوكلوس G. Duclos يساند هذه النظرية من خلال شهادة بعض الراهبات (٨٢) . وهنا نستخلص أن المخطط كان مدجنا خلال القرن السادس عشر ، حيث حلت أسقف خشبية كبرى محل منطقة التقاطع ، التى كانت سائدة خلال العصور الوسطى ، ويوجد بها زخارف عبارة عن تشبيكات . وهذا النوع من التقاطعات كان غائبا فى أغلب المنشآت السابقة نظراً للتعقيدات التى تكتنف تنفيذه . ويتكرر ثراء الحلول المدجنة فى مجموعة صالات أخرى منعزلة فى الدير ، وهى حلول استغرقت استمرارها فترة طويلة (القرن السادس عشر حتى الثامن عشر) .

لكن هذه المنشآت الديرية لم تحل دون الإبقاء على التصميم الخاص بالقرن الخامس عشر ، وهذا ما نراه فى دير سانتا ماريا دل سوكورّو ، حيث يوجد به صدر ذو قبة مضلعة وكذلك سقف عبارة عن هيكل خشبى مكون من ثلاثة سواتر على البلاطة (٨٣). كما نعثر على مثال فى مركز أكثر صغرا وهو كنيسة دير لاكونثبثيون دى كارمونا والتى بنيت ابتداءً من عام ١٥١٠م . ورغم وفاة الراعى عام ١٥٠٩م فقد استمرت الأعمال الإنشائية ، وهنا يمكن القول بأن الواجهة تعود إلى عام ١٥١٤م . أما حامل الأيقونات Retablo الخاص بـ اليخو فرنانديث فقد أُنْجِز عام ١٥٢٠م (٨٤) . ويتكون التصميم من بلاطة واحدة ذات مذبح كبير له قبة قوطية ، أما البلاطة فلها هيكل خشبى ذو ثلاثة سواتر .

وفيما يتعلق بالمنشآت المقامة فى عصور سابقة لكن طالتها يد التعديل والإصلاح فى القرن السادس عشر نذكر دير سانتا كلارا ، حيث تم بناء مقر الإقامة وبه عقود ذات انحناء مرتفع Peraltedos فى الطابق السفلى ، وعقود منفرجة rebajados فى الطابق العلوى حيث تقوم على أعمدة ، بالإضافة إلى الطنف المحيط بالفتحات . والشىء الهام فى نظرنا فى هذا المسطح هو السقف المسطَّح [الفرخ] Alfarje حيث تم استخدام الزليج لكل لوحة ، كما شهد القرن السادس عشر إقامة أسقف الكورس السفلى وسقف غرفة الطعام (٨٥) . وتعتبر كنيسة دير سان كليمنت أحد الأمثلة القليلة

التى نجد فيها البلاطة ذات سقف مقبى مشيد (نصف أسطوانى) ، وقد حل محلها هيكل خشبى ذو خمسة سواتر يرجع إلى عام ١٥٨٨م [٨٦] .

وتكرر عمارة الأديرة فى جيان Jaen نفس النماذج التى تحدثنا عنها، وهذا ما يمكننا ملاحظته فى دير سانتا كلارا ، ودير سنتا أورسالا S.Ursula . فلقد شيد الأول عام ١٥٣٩ م على يد المعلم البناء خوان رودرييجث دى ريكينا عَرّيف المدينة خلال الفترة المذكورة . ويلاحظ أن البلاطة الواحدة تضم مقصورة كهنة لها عقد مدبب وعليها قبة قوطية ، أما البلاطة فسقفها عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند والرباط وذى الأوتار ، والذى يحمل تشبيكة من ثمانية ومصّد به أشغال اللفائف (مستطيلات ونتوءات) . وكذلك نبرز أهمية سقف الكورس حيث يتضمن عناصر زخرفية ترجع إلى عصر النهضة . ويتكرر فى كنيسة سانتا أورسولا نفس التصميم مع بعض التعديلات اللاحقة التى قللت من أهميتها كاثر[٨٧] .

أما بالنسبة لقرطبة فإن الممارسة الفنية تتشابه مع تلك التى وجدناها فى إشبيلية ، حيث نرى أن بعض المبانى الدينية ـ هى فى الأصل مبانٍ تبرع بها النبلاء ـ تكمل خلال القرن السادس عشر وظيفتها من خلال بعض الملحقات الإضافية التى لا تخلو من قيمة فنية ، وهذا ما نراه فى غرفة تناول الطعام فى دير سانتا مارتا حيث يوجد بها سقف خشبى رائع عبارة عن كتل خشبية معمرية ومزخرفة بتشبيكة من ثمانية ، ويرجع تاريخه إلى النصف الأول للقرن السادس عشر [٨٨] . كما تبرز كنيسة مستشفى المسيح المصلوب J. Crucificado ، حيث نجد هنا واحدة من أفضل العناصر الداخلية المدجنة فى قرطبة . والكنيسة عبارة عن بلاطة واحدة ، ومقصورة كهنة منفردة ، وكورس عند المدخل ، وسقف ذى كتل معمرية ، وزخرفة عبارة عن تشبيكات . وربما يرجع تاريخ البلاطة إلى عام ١٥٨٧م[٨٩] . كما نشهد خلال الثلث الأخير من القرن السادس عشر بناء الكنيسة التابعة لدير ريخينا كولى . Regina Coeli . وهى كنيسة عبارة عن بلاطة مستطيلة لها الكورس عند المدخل ولها أسقف مدجنة [٩٠] .

ولقد شهد القرن السادس عشر أيضا تجديد وإثراء بعض المبانى التى ترجع إلى العصور الوسطى والتى كانت مهددة بالانهيار . وهذا ما نراه فى سقف كنيسة دير

سان بابلو حيث تولى الإمبراطور كارلوس الخامس تمويل العملية ومعه الملكة خوانا، وطبقا للنقوش الكتابية التى بها فتاريخ السقف يرجع إلى عام ١٥٣٦م [٩١] . ويمكن أن نرى شيئا مشابها فى إشبيلية وهو ما يتعلق بكنيسة سانتياجو التى أنشئت خلال القرن الخامس عشر . تتكون الكنيسة من ثلاث بلاطات ولها أسقف مقبية أعيد إعدادها ، وعقود تقوم على أعمدة توسكانية (وهذه أعمال قد تعود إلى بداية القرن السابع عشر) . وهذا الإحلال هو المرحلة الثانية للتجديد الذى تضمن (خلال نهاية القرن السادس عشر) إحداث سقف جديد لمقصورة الكهنة (مثمن فى الصدر، ومستقيم عند الحائط الذى يصله بالبلاطة ، ومزخرف بتشبيكة من عشرة أطراف). ويوضح لنا جيرّمو دوكلوس أسباب التعديلات التى تتمثل فى نظرة فى سلسلة من عناصر عدم الانسجام فى مكونات السقف المقبى للمذبح الكبير فيقول : " إذ يمكنا ملاحظة عمليات قطع ووصل بعناية استمرارية التصميم إلى ما بعد حائط مقصورة الكهنة ، وقد تم تغطية هذه الأماكن بعناية بواسطة قطع من الخشب ، ويمكننا أن نلاحظ فى أحد الأطراف كيف أن التشبيكة تستمر إلى ما بعد آخر مسند (Par) ، وربما كان ذلك يعنى أن ذلك السقف كان قائما أثناء عملية إعادة البناء (خلال القرن السابع عشر) ، وتم تهيئته ليكون مناسبا للمبنى الجديد . ويمكن لنا أن نؤكد هنا أن الهيكل يرجع إلى القرن السادس عشر " [٩٢].

يجب أن نبرز بعض المبادرات التى جاءت من طبقة النبلاء ، ومنها ما قام به السيد خوان تيثّ خيرون (الكونت الرابع لبلدة أورينا ureña) فى بلدة (أوسونا Osuna إشبيلية) وهو : كوليخياتا La Colegiata (١٥٣١م – ١٥٣٥م) ، ومصلى سانتو سيبولكرو S.Sepulcro (١٥٤٥م) ، وجامعة كونثبثيون (١٥٤٨م) . ويهمنا هذا العمل الأخير حيث نجد بها (الجامعة) قاعة احتفالات بها سقف ثرى ، كذلك صالة الاجتماعات فى لاكوليخياتا ، حيث نجد أن السقف الخشبى المكون من الكتل البسيطة مغطى بالزليج المشطوف فى كل لوحة (تابلوه) . أما فيما يتعلق بالميراث الباقى من العصور الوسطى ، فنبرز المصلى الجنائزى الذى أقامه جونثالو بيريث دى جوثومان فى أوبيار Huévar وله قبة تقوم على مناطق انتقال [٩٣] .

وهناك مبنيان كبيران بدأ العمل فيهما مع نهاية القرن الخامس عشر ، واستمر طوال القرن السادس عشر فى بلدة مارتشينا Marchena (إشبيلية) وهما : كنيسة سان خوان باوتستا ومصلى بيراكروث Veracruz ، وتتكون الكنيسة من خمس بلاطات ولها ثلاثة مذابح فى الصدر عليها قباب قوطية ، أما البلاطات الرئيسية : فعليها أسقف خشبية ، إذ إن الرئيسية لها سقف ذو مسند ورباط ، أما البلاطات الجانبية : فسقفها معلق . وبالنسبة للزخرفة فإننا نجد فى كلا المبنيين أشغال اللفائف على الجوانب ويكملها (أى الزخارف) التشبيكية الكائنة فى الوسط ، وهى مكونة من ثمانية أطراف فى تربيعات فى المصدر والجوانب السفلية . ويتم الفصل بين البلاطات الثلاث من خلال عقود مدببة تقوم على أكتاف ملتصقة بها أعمدة يتضاعف عددها ، ويتضاعف عددها فى البلاطات الجانبية (الأطراف) حيث نرى أكتافا بسيطة مشطوفة فى شكل مستطيل ، كما أنها أقل طولا ويهيئ الفرصة لفتحات لإضاءة الفراغ الداخلى ، كما تبرز واجهة المبنى الأمامية حيث يوجد بها شنبرانات مدببة من الآجر ويحيط بها طنف . أما فيما يتعلق بمصلى بيراكروث الذى أقيم فى تاريخ مقارب للتاريخ السابق فإنه يظل على نفس النمط القائم عادة ، وهو المكون من ثلاث بلاطات تفصلها أكتاف وعقود مدببة ويغطى البلاطة الرئيسية سقف خشبى ذو ميلين، أما الجانبية فهى أسقف معلقة ، ويبرز فى هذا المصلى التربيعة الخاصة بالمدخل حيث نجد سقفا مقبيا متعدد الأضلاع له زليج فى كل لوحة [٩٤].

نعثر فى محافظة أويلبا (فى وقتنا الراهن) على مجموعة من الكنائس التى شيدت خلال القرن السادس عشر وعلينا الحديث عنها نظرا لأهميتها . كما يجب أن نضع فى الاعتبار أن هذه المنطقة تأثرت بالزلزال الذى حلّ بلشبونة خلال القرن الثامن عشر، حيث دُمّر الكثير من المبانى التى أعيد بناؤها جزئيا خلال القرن الثامن عشر ، ومن بين الأعمال الهامة التى تعود إلى النصف الأول للقرن السادس عشر هناك : كنيسة Nues-tra Señora de las Angustias فى بلدة أيَامونتى Ayamonte ، وهى عبارة عن ثلاث بلاطات أوسطها أكبرها ، ويفصلها عن بعضها فى الوقت الحاضر عقود نصف أسطوانية تقوم على أكتاف ، حيث تظهر الأعمدة الملاحقة فى العقد الذى يحدد بداية مقصورة الكهنة . ورغم ما حدث بها من إعادة بناء بعض الأجزاء إلا أن السقف ظل

على أصوله المدجنة : معلقًا فى البلاطات الجانبية ، وعلى شكل معْجَن فى الوسط ومُثَمَّنًا فى مقصورة الكهنة (٩٥) . كما كانت هناك كنائس أخرى تسير على نفس النمط لكن امتدت إليها يد التعديل بشدة بسبب ما أحدثه فيها الزلزال من دمار ، بالإضافة إلى الأحداث التاريخية الأخرى ورغم هذا فإنها فى الأصل كان لها نفس المخطط الذى نجده فى كنيسة أيّامونتى . ونذكر من بين تلك الكنائس : سانتو دومنجو دى جوثمان دى لوبى ، و Nuestra Senora de la Cencepcion de Huelva (٩٦) .

وتضم مجموعة المبانى التى نتولى تحليلها أشكالا قوطية ، ومدجنة موروثة من العصر الوسيط المتأخر، ومع هذا نلمح فيها بروز عصر النهضة المتمثلة فى استخدام الدعامات الكلاسيكية ، والعقود نصف الأسطوانية الخاصة فى واجهات هذه المبانى، حيث ترجع (الواجهات) إلى تاريخ لاحق. وهنا نجد أن الأشكال الجديدة تتركب بشكل كامل مع التقنيات والفراغات المدجنة ، التى تطورت حتى حلت محل العناصر القوطية . وهناك مثالان على هذا هما : كنيسة سان ماتيو دى لوثينا ، وكنيسة Nuestra Senora de la Asunción de Luque (محافظة قرطبة) (٩٧) .

ولقد تم بناء الكنيسة الأولى تحت رعاية السيد / لويس دى قرطبة (وهو المركيز الثانى لقمارش Comeres) اعتبارًا من عام ١٤٩٨م ، وانتهى العمل فيها عام ١٥٤٤م ، ويدخل المبنى فى إطار آخر مراحل الفن القوطى ، حيث يوجد مذبح قليل العمق وبه واجهة مستوية ، والتربيعة الأولى مكونة من ثلاث بلاطات عليها قبة مضلعة Guceúa ، بينما تقوم البلاطة الوسطى على عقود نصف أسطوانية ، أما المدببة فهى تخص الجانبية ، وتقوم العقود على أكتاف لها تيجان على شكل نبات Cardinas (الشوك). وهذا يرجع إلى قلة عرض البلاطتين الجانبيتين ، والمحصلة هو أننا نجد أنفسنا أمام بناء يقف عند أولى الخطوات فى اتجاه بلاطات الصالون ، التى تسيطر على المفاهيم المعمارية فى إقليم الأندلس خلال القرن السادس عشر . أضف إلى ما سبق أن هذا الصنف من الصدور سوف يستخدمه ديجو دى سيلوى Diego de Siloe (المهندس المعمارى الذى شيد كاتدرائية غرناطة) فى منشآت مهمة مثل : كنائس إثنايوس Iznallos (غرناطة) ، وأويلما Huelma (جيان).

وعموما فهذا النوع من الصدور الذى نراه مع بداية القرن أخذ يتحول إلى نمط من أنماط عصر النهضة ، حيث تم تعديل الدعائم ووضع قباب بيضاوية baídas فى باقى المبنى . وهنا نجد أن الدعائم تتغير حيث نجدها - بعد التربيعة الأولى - تأتى فى صورة أكتاف ملتصقة بها أنصاف أعمدة ، غير أن ما هو فوق هذه الدعائم هو تغيير فى العمل وكذلك فى مواد البناء (وهذا هو الهام فى البناء) ، إذ تم استخدام الآجر بدلا من الحجر ، وأقيمت عقود مدببة ذات طنف فوقها هياكل خشبية مدجنة لها حمالاتها المزخرفة بالتعشيق . أما البلاطات الجانبية فإنها تظل - عمليا - على نفس درجة الارتفاع لو لم يكن هناك السقف المعلق الذى يحتم وجود نوع من الميل ، وذلك لسحب المياه من كافة أجزاء السقف . وإذا ما كانت الدعامات هى نوع من الخيارات الجمالية التى تميل إلى عصر النهضة، فإن اتخاذ البوائك والأسقف المقبية الخشبية المدجنة يعنى صلاحية مفردات فن حى واستمرار التقنيات الخاصة به .

وبالنسبة للكنيسة الثانية Nuestra Senora de la Asuncion de Luque فقد بدأ العمل فيها اعتبارا من عام ١٥٦٦م ، وقد أسهم أيرنان رويث الثانى H.Ruiz فى الأمور الجوهرية . والكنيسة عبارة عن ثلاث بلاطات وصدر مميز ، وتغطى البلاطة الوسطى والكبرى بهيكل خشبى مدجن مكون من كتل معمرية ، وبه زخرفة من تشبيكات ومجموعات من المقربصات فى المصد . أما أسقف البلاطتين الجانبيتين فهى معلقة . وهنا لا نرى إلا تصميما موروثا من العصور الوسطى فيما يتعلق بتوزيع الفراغات والأسقف . غير أن طابع عصر النهضة نجده فى مقصورة الكهنة ، حيث لها سقف عبارة عن قبة نصف أسطوانية ,كما أن البوائك الفاصلة بين البلاطات تسير على نظام جامد من الأكتاف الكلاسيكية المركبة والملتصق بها أنصاف أعمدة دورية ، وفوقها نجد عقوداً نصف أسطوانية .

وإذا ما عرفنا أن المعلم الكبير المشرف على الأعمال هو أيرنان رويث الثالث (مهندس معمارى هام فى ميدان المانرزم manierismo الذى ظهر فى نهاية القرن السادس عشر) فإن علينا أن نبرز بقاء الهياكل ، والتقنيات المدجنة ، وخدمتها للطروحات الجمالية الجديدة ، ولكنها لا تسيطر على قراءة شاملة كما إنها يمكن أن

تؤدى دورها بحيوية بالغة ، ويمكننا القول بأن اللجوء إلى أعمال النجارة يرتبط برخص التكلفة ، وهذه الفكرة يمكن أن تساعدنا فى فهم سر البساطة التى عليها سقف كنيسة لوثينا التى نقوم بدراستها ، لكنها لا تقدم شيئا بالنسبة لكنيسة لوكى إذا ما أخذنا فى الاعتبار جودة السقف والزخرفة التى يحملها . ورغم أننا نعرف أنه قد تمت الإفادة من السقف المقبى لكنيسة سانتا كروث (التى هدمت لسوء حالتها) ، بحيث أعيد استخدامه فى كنيسة اسوا نثيون فمن المفترض أن الخشب قد استخدم فى السقف العلوى وفى البلاطات الجانبية ، وبذلك يكون الهيكل الخشبى القائم على البلاطة الوسطى جزءًا من تصميم خشبى إجمالى أو أنه قد أعيد استخدام جزء من السقف القديم . وهذا ما نستخلصه من الوثائق الخاصة بالمبنى ، والتى تحدثنا عام ١٥٩٠م ، عن الانتهاء من نصف الكنيسة وبدأ ممارسة الشعائر فيه بعد أغلاقه ، وأنه خلال عام ١٥٩٢م وعام ١٥٩٥م قد نشرت الشروط الخاصة بهيكل السقف ، حيث قام بتنفيذه نجاران هما لويس دى بالبردى ، وبدرو بالومينو وقام بدرو دى ميسا بتلوينه [٩٨] . وفى محافظة جيان نجد أن تلك النماذج المكونة من ثلاث بلاطات ، تقوم على دعامات من عصر النهضة ، وأسقف خشبية ، وصدر قوطى أو مائل للكلاسيكية قد خرجت من بين يدى جماعة قلعة رباح، ويمكن ملاحظة ذلك النموذج فى كنائس جرت عليها يد الإصلاح ، والتعديل ، والترميم غير الجيد مثل : بكنيسة إيجيرا دى قلعة رباح ، وكنيسة تورى دون خيمينو Torredonjimeno ، وأرخونيا وألكادوتى ، وكنيسة سانتا ماريا فى بلدة مارتوس [٩٩].

وأخيرا نجد نموذج الكنائس ذات العقود الحاجبة (المستعرضة) ، والسقف الخشبى الذى يرجع إلى ملامح العصور الوسطى ، والذى حظى بشهرة واسعة فى شرق شبه جزيرة أيبيريا فى إقليم إكستريمادورا ، وفى المناطق الجبلية فى إقليم الأندلس ، وقد أعيد استخدامه خلال القرن السادس عشر فى إقليم مرسية ، وفى إعادة صياغة مملكة غرناطة بعد الاستيلاء عليها ، وهناك بعض النماذج التى لازالت قائمة حتى الآن فى محافظة جيان Jaen مثل كنيسة سان أندرس دى أوبيدا ، التى شيدت بناء على مبادرة من الأسقف السيد ألونسو سواريث دى لافونتى . ولهذه الكنيسة سبع تربيعات تحددها عقود مدببة ومسقوفة بأسقف خشبية مائلة . ونلاحظ أن

التربيعة الأولى بها تصميم مكمّل يرجع إلى عصر النهضة ، قام بإعداده أندرس دى باندلبيرا A. de Vandelvira حوالى ١٥٧٠م (١٠٠). كما نجد نفس النظام (مع عقود نصف أسطوانية) فى كنيستى : سانتياجو دى لاإسبادا ، وكنيسة خينابى Genave، الواقعتين فى الأراضى التابعة لجماعة سانتياجو ، وهنا يجب أن نضع فى الاعتبار صلتها بمرسية ، ذلك أنها ظلت تابعة لكنيسة قرطاجنة Cartagena حتى القرن التاسع عشر (١٠١) .

٥ - ٨ : القصور الإشبيلية خلال القرن السادس عشر :

يلاحظ أن أغلب المنشآت المدنية خلال القرن السادس عشر هى تلك التى ظهرت خلال القرون الماضية دون تعديلات ذات بال ، ذلك أنها كانت مناسبة احتياجات سكانها على ما هى عليه . ورغم هذا فقد ظهرت طبقة جديدة من النبلاء حاولت تحديد دور لها فى المجتمع الإشبيلى، وأخذت تعلق عن نفسها بوسائل كثيرة وكانت المنازل من بينها . وفى هذا المقام يحدثنا بيثنتى ليو " V. Lleó" كان الفخر الولع بالحياة الخاصة والحميمة من ملامح العالم الإسلامى ، لكن هذه الطبقة الجديدة كانت ترنو إلى التباهى ، سواء على المستوى الذاتى بما تلبس أم على مستوى ما تملك ..."(١٠٢) .

وهناك بعض الأسر الإشبيلية التى استثمرت أموالا فى سبيل صورتها العامة من خلال المبانى المدنية ، ونذكر من بينها آل ريبيرا Ribera الذين أنشئوا ما يسمى بـ " منزل بيلاتوس C. Pilatos ، وأنشئوا قصر الملكات Las Dueñas ، وكذلك مقرا خارج الرقعة العمرانية لـ " بحيرة " Buhayra .

بدأ تاريخ كاسا بيلاتوس مع نهاية القرن الخامس عشر على يد السيد/ بدرو إنريكيث القائد العام لإقليم الأندلس Adelantado ، وحملت الراية فى هذا المقام أرملته السيدة/ كتالينا ريبيرا وابنه ماركير / طريف Tarifa . وبعد ذلك تولى دوق / ألكالا إكمال المنزل خلال القرن السابع عشر .

ورغم عدم اتساق مساحة المنزل (فقد تم الحصول عليها من خلال شراء عدة قطع من أراضى البناء ، حتى استكمل السيطرة على قطعة كبيرة) يلاحظ أن المبنى يخضع

لمخطط محدد " على الطريقة القديمة "؛ إذ يضم بعض الإسهامات الكلاسيكية بما فيها تلك الواردة من إيطاليا مثل بعض الأعمال النحتية ، ورغم ذلك فهناك بعض العناصر التى تعتبر جزءا من الموروث المدجّن خلال العصور الوسطى . ويلاحظ أيضا أن الطابع المحافظ للمبنى ، باستثناء الواجهة ، وكذا انتظام المنشآت حول صحون مختلفة الأبعاد ، ووجود عناصر زخرفية مثل الجص (نقوش كتابة عربية) والتكسية باستخدام السيراميك ، كلها عناصر تؤكد ذلك الحبل السرى الذى يربط المبنى بالتراث العمرانى المحلى ، الذى يمكن أن يختلط بعناصر فن عصر النهضة المستوردة ، والتى اتخذتها الطبقة الأرستقراطية كعناصر تعبر عنها .

ويميز الباحث بيثنتى ليو - فى تحليله العميق لهذه المجموعة - بين عدة مراحل عاشها المبنى وذلك حسب من قام برعايته [١٠٢] . وعلى هذا نجده يحدثنا عن قصر القادة Los Adelantado أو القصر الذى يرجع إلى العصور الوسطى ، مشيرا إلى أنه يقوم حول صحن به بوائك فى الجوانب الصغيرة ، وقد استخدم أكتافا مشيدة من الآجر ومشطوفة (حلت محلها بعد ذلك أعمدة واردة من جنوة) ، وفوقها هنا عقد مركزى بالإضافة إلى عقدين صغيرين جانبيين . وهذا مخطط موحدى واضح المعالم . ويفترض أن الحجرات الرئيسية تقع خلف الدهليزين ، وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء طبقا للموروث الإسلامى . ولابد أن المجموعة كانت مكونة من طابق واحد ، ولم يتبق من الحجرات المحيطة بالصحن إلا المصلّى ذو القبة المضلعة ، والوزرات المكسوّة بالسيراميك ، والحوائط المزخرفة بالجص ، حيث نرى شريطا مطولا من النقوش الكتابية العربية .

ولقد أثرت هذه المجموعة فى التطور اللاحق الذى عاشه القصر ، فعندما حاول الوريث السيد/ فادريك إنريكيث ,أول ماركيز لطريف Tarifa إضفاء الطابع الإيطالى على المجموعة من خلال الأعمدة الرخامية التى حلت محل الأكتاف المشيدة من الآجر، واستحداث دهاليز فى الجوانب الأخرى للصحن نجده (أى الصحن) يأخذ شكله الطبيعى .

كما تم القيام ببناء طابق علوى ، الأمر الذى تطلب استحداث سلم كبير يرجع إلى عام ١٥٣٨م ، وقام بالعمل البناء / ديجو رودريجيث ، أما كريستوبل سانشيث فقد قام بنجارة القبة الخشبية ، وتولى التذهيب أنطوان بيريث . ويلاحظ أن نموذج القبة

منبثق من القبة الكائنة فى صالون السفراء بالقصور الملكية بإشبيلية . وهى قبة مكسوّة بالتشبيكات ، وتحتها إفريز نجد فيه شعار الأسرة ، وتحمل القبة بعض الأشكال المتوحشة ، ومناطق انتقال هى المقربصات ، وزخرفة الجروتسك . ونضيف إلى هذه المجموعة بعض الحوائط المزدانة بالزخارف الجصية الملونة والوزرات المكسوة بالزليج، حيث قام بتنفيذها فُخَّاريان من مركز تريانا Triana ، وهما : ديبجو ، وخوان بوليدو J.Pulìdo .

وفى الوقت نفسه اكتسبت صالات القصر الجديد بهاءا جديدا وضخامة أى كل من صالة "الزليج" و " الصالة الذهبية" فى ألطابق الأرضى ، وصالة Vidrieras فى الطابق العلوى . وفيها كلها نجد أسقفا رائعة من هياكل خشبية ، وزخارف جصية، ووزرات ، من السيراميك تتشابك معها موضوعات لونية ذات طابع تاريخى ، ورمزى وأسطورى . ويلاحظ أن الأعمال التى استمرت بعد وفاة السيد/ فادريك إنريكيث (١٥٣٩م) على يد أول دوق لألكالا Alcalá ، أخذت تتعمق فى المفاهيم الكلاسيكية. وأضاف إلى تلك الأعمال مجموعة هامة من القطع الثرية .

أما فيما يتعلق بقصر " لاس دوبنياس Las Dueñas - والذى كان مقرا لآل بينيدا Pineda فقد اشترته أسرة إنريكيث ريبيرا عام ١٤٨٣م ، وبدأت منذ ذلك الحين أعمال تجديد استمرت على طول القرن السادس عشر . ولم يتبق فى هذا المبنى إلا القليل من العناصر المدجنة ، ذلك أن الزخارف الجصية هنا تميل إلى الطابع القوطى وطابع عصر النهضة ، أما الوزرات المكسوة بالسيراميك فقد زالت . ومع هذا لازلنا نعرف الأرضية الأصلية من خلال رسم ومعلومات وصلت إلينا عن طريق خوسيه خيستوسو Jose Ges-toso وديمتريو دى لوس ريوس ,حيث كانت هناك أرضية مكونة من تشبيكة من سيراميك من أفضل الموروثات الإسلامية . ويلاحظ أن نموذج العناصر اللونية يتناقض مع البلاط الرخامى الوارد من إيطاليا ، والذى أخذ يسيطر على القصور فى المدينة اعتبارا من عام ١٥٣٠م. كما تجدر الإشارة هنا إلى بعض الأسقف المقبية الخشبية ذات الكتل الخشبية Limas ، والمكشوفة apeínazado ، وتشبيكات من ثمانية، ومقربصات فى المصّد ، كما تضم أيضا لوحة بها ألوان Candelieri .

وكانت الحدائق التى يطلق عليها " البحيرة " مجرد مُنْية ترجع إلى عصر الموحدين، ثم تنقلت بعد غزو إشبيلية من مالك إلى آخر ، واستخدمت لأغراض عدة حتى عام ١٤٩٣م ، حيث اشترتها السيدة / كتالينا دى ريبيرا . وأجرت الأسرة تعديلات على المجموعة ، ورغم ذلك فإن وصف المجموعة لتقييمها أسلوبيا ليس واضحا . وبين الحفاظ على الهياكل البنيوية الموروثة عن الموحدين ، والمفاهيم الخاصة بعصر النهضة هناك توجهات فنية تلبى كل المشارب ، لكن الشىء الهام فى نظرنا ليس فى تحليل عمارة مجهولة لنا ، بل فى فكرة المفهوم الحياتى فى مبنى تسيطر عليه البِرْكة المركزية، حيث نجد أن العقود المنفوخة ـ كحد أدنى ـ تربط القصر بذلك النموذج من القصور الكائنة وسط الحدائق والمعروفة عن العالم الإسلامى .

هناك مجموعة من المبانى الإشبيلية الأخرى التى تحتفظ ببعض الجِّزازات الموروثة عن الفن المدجن، ففى منزل آل بنيلوس نلاحظ وجود بعض قطع الزليج ذات البريق المعدنى ، وبعض التشبيكات ، وأسقف مسطحة أو ذات كتل معمرية ، ودهليز للحديقة به طنف (١٠٤) . كما نعثر على أعمال نجارة الخشب الأبيض فى بعض الأسقف الخاصة بالمنازل الواقعة فى شارع / Argote رقم ١٧ وشارع Levíes رقم ٢٧ ورقم ١٤ ، وهى منازل ملك لفيدريكو روبيو ، وكذلك قصر آل Levíes (١٠٥) . وفى نهاية المطاف نشير إلى واجهة منزل كالديرون دى لاباركا رقم ١٢ ، حيث لها طابقان ومشيدة بالحجر ذى الملامح القوطية فى الطابق الأرضى وبالآجر ، مع وجود شريط من الزليج والعقود المفصصة ضمن طنف فى الطابق العلوى (١٠٦) .

٥ - ٩ : مملكة غرناطة :

أدى تأخر الاستيلاء على مملكة غرناطة وضمها إلى تاجه القشتالى إلى حدوث تطوّر فى الفن المدجن شمل القرن السادس عشر ، حيث تخللته مراحل مختلفة على المستوى التاريخى والاجتماعى ، مع الاستمرارية الواضحة فى الخط الفنى .

وتؤكد وثيقة الاستسلام وتسليم غرناطة على أنها وثيقة قانونية لحماية حقوق المسلمين ، الذين ظلوا فى المدينة وطبقت عليهم لائحة المدجنين ، التى كانت مطبقة فى الرقّع العمرانية الأخرى خلال العصر الوسيط المتأخر . لكن هذا الموقف تعرض لمأزق أمام عناد السكان الجدد ، الذين أصبحوا يتمتعون بصفة الغزاة ، ويشعرون بأنهم مجنونون فى تطلعاتهم الاقتصادية والاعتراف بهم اجتماعيا . وقد أدت المضايقات الدائمة وعدم التزام السادة الجدد باتفاقية الاستسلام إلى حدوث التمرد الذى وقع فى حى البيّازين عام ١٤٩٩م [فى ١٨ ديسمبر] ، وانتهى بإلغاء الاتفاقيات الأولى الموقعة مع آخر ملوك بنى الأحمر . ثم تلا ذلك عملية التنصير الإجبارى خلال الفترة بين ١٥٠١ ١٥٠٢م ، وهنا تنتهى فترة التعايش وتبدأ فترة المواجهة بين قدامى المسيحيين والموريسكيين (أى المسيحيين الجدد) ، وبذلك فُرِض على هؤلاء كل ما أرادته الكنيسة . ولقد انتهى هذا الفصل بفشل ذريع فيما يتعلق بالانتماء : فقد بدأت حرب البُشُرات Alpujarras خلال الفترة من ١٥٦٨حتى ١٥٧١م ، وأعيد توزيع الموريسكيين خارج مملكة غرناطة ، ثم تلا ذلك عمليات طرد كافة الموريسكيين خلال الفترة من ١٦٠٩حتى ١٦١٤م من كل الممالك الإسبانية .

ومع هذا فقد ساعدت المرحلة الأولى (١٤٩٢م - ١٥٠٠ م) على إحداث تعايش مثالى له أهمية تاريخية كبرى [١٠٧] . وإذا ما كانت غرناطة فى بادئ الأمر فى يد ثلاث من الشخصيات التى تم تعيينها من قبل الملوك الكاثوليك لهذا الغرض (الكونت تنديا Tendilla ، وأسقف طلبيرة Talavera ، وسكرتير الملوك الكاثوليك إيرنانو دى ثافرا H.de Zafra) ، فإن من الحقائق أيضا أن أول مشروع قامت به المجالس البلدية Orde nazas M. ضم واحداً وعشرين من الأعضاء المدجنين الذين يتولون إدارة شئون ذويهم ، وهذا رقم له دلالته الكبيرة لكنه ابتداءً من نفى أبى عبد الله والتمرد الأول عام ١٤٩٤م انضم إلى المجموعة أعضاء مسيحيون ، وبذلك أخذت كفة الميزان ترجح بلا عودة ابتداءً من عام ١٤٩٧م ، حيث ترك الأعضاء المدجنون أمر الاجتماعات الخاصة بالمجلس الكنسى Cabildo [١٠٨] . وقد أحدث ذلك تأثيرا متأخرا على المجالس البلدية فى المدينة ، وخاصة فيما يتعلق بمناصب معلمى البناء والنجارة ذلك أن نصف أعضاء الطوائف المذكورة أصبحوا من المسيحيين الجدد .

وبعد التمرد الذى وقع فى حى البيازين عام ١٤٩٩م تم إلغاء مجلس البلدية القائم، وحل محله مجلس آخر مكون من ٢٤ عضوا اعتبارا من عام ١٥٠٠م ، منهم تسعة من أصول إسلامية . كما أن تمثيلهم ليس قويا ، وعند وفاة العضو يحل محله مسيحى قديم ولم يتبق فى المجلس عام ١٥٢٢م إلا عضوان(١٠٩).

وهناك مناطق عمرانية أخرى هامة (مثل باثا Baza ، والمرية ، ووادى آش Guadix) تم الاستيلاء عليها باستسلامها اعتبارا من عام ١٤٨٩م. وبالنسبة لمدينة جوادكس فقد احتل المسيحيون القصبة ـ نظرا لقربها من غرناطة ـ وأعادوا إقامة الشعائر المسيحية فى تلك المساجد، التى يفترض أنها أقيمت على أنقاض الكنائس المستعربة . أما باقى المدينة فقد ظل على حاله بأغلبيته الإسلامية ، ومعها اليهود الذين يقيمون فى حارتهم الخاصة بهم . إلا أن اكتشاف محاولة تمرد عام ١٤٩٠ م جعل الملك الكاثوليكى يلغى وثيقة الاستسلام ثم أعقب ذلك بطرد المسلمين من مركز المدينة ، حيث توجهوا إلى القرى المحيطة بالمنطقة أو حول كنيسة سانتا آنا S. Ana ، وهى منطقة خارج الرقعة العمرانية تحولت إلى حى للموريسكيين . ولم يكن أمام اليهود مناص آخر إلا ذلك . أما النبلاء فقد رحلوا إلى غرناطة التى لم تكن قد استسلمت بعد . بينما نجد أن الطبقات الأقل قوة اقتصادية كان عليها أن تقبل الشروط المفروضة . وتجدد دم السكان من خلال وصول مسيحيين ، قدموا من مناطق أخرى وتقاسموا الأملاك العقارية فى المدينة الإسلامية (١١٠) .

أما فى المرية فإن عملية الاستيطان ترتبط بانتقال المناطق الأساسية فى المدينة، فمن الواضح أن القصبة تحولت إلى مقر عسكرى ، كما استخدمت كملجأ ومكان لمراقبة القراصنة من البربر . أما مركز المدينة الإسلامية فقد تأثر بعنف الزلزال الذى وقع عام ١٥٢٢م ، وبذلك أخذ السكان ينزحون عنها متجهين إلى المناطق التجارية الجديدة . أضف إلى ذلك أن هذا المكان أصبح شبه خال من السكان قبل معركة البُشُرات ، وبالتالى لا يمكن لنا الحديث عنه على أنه حىٌ قاصر على الموريسكيين ، كما أن المركز العمرانى الجديد المحيط بالكاتدرائية كان يقطنه عام ١٥٦١م حوالى ٣٧٠ نسمة منهم ٢٦٠ موريسيكيا و١١٠ مسيحيا قديما، وفى نهاية المطاف نجد أن حى سان بدرو S. Pedro تقطنه أغلبية من المسيحيين القدامى (١١١) .

وهنا يجب القول بأنه لم تعد أحياء للمسلمين فى شرق شبه الجزيرة (Levante) ذات سمات عمرانية مميزة [١١٢] ؛ ذلك أن المدن إسلامية فى جوهرها، وبالتالى فالمكان الذى يقيم فيه السكان ويتركزون فيه هو الذى يهيئ منح هذه الصفة ليس إلا . فقد كان حيّ البيازين وجزء من المدينة الذى يقع أسفل الهضبة (المحيط بالمركز التجارى) ، والمسجد الجامع هى آخر المعاقل للمسلمين ثم الموريسكيين بعد ذلك . ومن هنا يمكن أن نشير إلى قرار ملكى يرجع إلى عام ١٤٩٥م يحدد " أن يتم دفع ثمن معقول لأربعمائة منزلاً بدون سكان ، وأن تقدم تلك المنازل بهذا السعر للعمال الزراعيين المورو الذين يقطنون المدينة كما يجب تقويم منازلهم فى المدينة بسعر مناسب، ويتولى سداد السعر أغنياء المسيحيين فى هذه المدينة .." ومن التجار والصناع يجب اختيار خمسمائة من أفضل العناصر بما فيهم النجارين والبنائين ، حتى ولو كانوا من المدجنين ، وأن يكون لهم حى منفصل ابتداءً من بوابة الرملة vivar-rambla حتى بوابة bivamazda المؤدية إلى جزء من الدرب ، وأن تؤدى من ناحية أخرى إلى الحطابين hatabin ، وإلى شارع إلبيرة ، وإلى السقاطين [باب الملابس المستعملة] çcatin ، وإلى الشارع الذى يقطن فيه المراجع ، والسيد ألونسو بينجاس، وبدرو اى ثافرا ، وبذلك يتبقى للمسيحيين ميدان باب الرملة vivarrambla ، وكافة الشوارع العامة فى منطقة السقاطين çcatin ، والحطابين hatabin ، وشارع البيرة، والشارع الذى يقطن فيه المراجع وباقى المذكورين . وأن يتم الإبقاء على الجامع الكبير فى يد المورو ، وأن يكون لهذا الحى الخاص بالمورو بوابات حراسة، وأن يمنحوا بوابة تؤدى إلى القيسارية، وبوابة أخرى تؤدى إلى الفندق الجديد [فندق الفحم] alhandiga çaida[١١٣] .

وبصفة عامة فإن كلا من غرناطة وباقى المدن الهامة فى المملكة الناصرية ، التى تم غزوها سوف تخضع خلال القرن السادس عشر لنمو عمرانى ناجم عن تراكب هيئات على البنية الإسلامية ، أى أننا أمام عمران حقيقى قام به الغزاة . وهنا يتم الحفاظ على الشكل العام الذى فرضه البناؤون العرب الذى يتسم بالتخطيط المعقد، والترابط العضوى والشوارع الضيقة مع وجود الكثير منها فى شكل حارات ، والحوائط العالية مع القليل من النوافذ والفتحات مع الميل إلى عدم توافق الفتحات الخارجية مع الفتحات الخاصة بالجيران ، وكذلك الشوارع التى تقطعها النتوءات

والمشربيات . ورغم وجود تشريعات خاصة لإزالة تعدّيات مثل هذه ، فقد تم الحفاظ بشكل جوهرى على بنية المدينة الإسلامية وأرباضها ، وبذلك تشكل البيوت المدجنة مخططا عمرانيا يستأثر انتباه الغرباء ، ولم يخرج من ذلك الإطار إلا القصور المسيحية التى وضعت أولى ملامح الاختلاف مع البنية السابقة (١١٤).

ولقد كان تكوين الهيئات المكلفة بالحفاظ على النظام ، وتطبيق التعليمات أولى الخطوات الهامة فى إحداث التعديلات الأولية ، ولقد تأثر بذلك المكان المحيط بالمسجد الجامع ذلك أنه تم هدم جزء منه لإقامة " المصلى المللى " والكاتدرائية ، ومع هذا تم الإبقاء على المدرسة التى منحها الملوك الكاثوليك لتكون منازل لرئاسة المجمع Cabildo ، وكذا على القيسارية لما تدرّه هذه الأخيرة من مردود اقتصادى للتاج، كما تم استحداث مساحات لإنشاء ميادين : ميدان باب الرملة Bibarrambla ، وميدان الحطابين الجديد Nueva del Hatabín ، أو ميدان الأمير Campo del principe . ويكتمل المخطط من خلال التنظيم الكنسى لعام ١٥٠١م ، وذلك بتقسيم الرقعة العمرانية إلى ٢٣ منطقة ، تقوم أساسا على المساجد التى كانت موجودة .

وأفضل منطقة تم الحفاظ عليها هى حى البيّازين حتى وقتنا هذا ، من حيث المخطط ، والوظيفة ، والسبب هو أن انتقال الأنشطة الحرفية إلى الجزء السفلى من المدينة جعل الحى المذكور هامشيا ، وأصبح بمثابة حى المسلمين خلال القرن السادس عشر . كما أن جذوره وتطوره خلال العصر الإسلامى هيأت له أن يكون حيا إسلاميا، أفاد كثيراً من عدم استواء الأرض . (١١٥)

وتدخل الكنائس الصغيرة ضمن مخطط يهدف أن تكون غرناطة ـ فى هذا المقام ـ على شكل المدن المسيحية التى ترجع إلى العصر الوسيط المتأخر . ولقد تركزت فيها عمليات التنصير من خلال العناية بالتفاصيل الدينية ، التى تضفى طابعها على الحياة اليومية (الميلاد، والزواج ، والوفاة)، وهى أمور حددها الإسلام والمسيحية بطريقة متكاملة ، وكان الغرض إزاحة الإسلام واستئصاله . كما أن الكنائس قامت بدور تعليم أصول الديانة للأطفال ، والبالغين ، والمراقبة الدقيقة لحضور مثل هذه الدروس .

إلا أن بناء الأديرة كان له تأثير أقل من المنظور الاجتماعي، ولو أن الأمر يختلف من المنظور العمراني ، أي أننا نتحدث هنا عن أغلب الجماعات الدينية عندما قامت ببناء الأديرة لجأت إلى تلك المغلقة Clausura ، وهنا يتم اللجوء إلى نمط حياة دينية يعني من الناحية العمرانية ، أما الهدم أدى - في أغلب الأحوال - تهيئة المباني التي كانت قائمة قبل غزو المدينة وبذلك أحدثت تغيرا على الوحدات التي كانت السمة المعمارية السائدة .

وهذه الوحدات يمكن مشاهدتها في المباني السكنية الوريثة للعصر الإسلامي ، وقد طرأ عليها تعديل تدريجي مع تواجد السكان الجدد وخاصة في الأطراف ، وينشأ من تلك الوحدات قصور من خلال ضم فراغات موجودة سلفا . كما أن المورو الذين ظلوا يقيمون في مبانٍ ترجع إلى العصر الناصري ، قد أدخلوا هم بدورهم تعديلات عليها طبقا لاحتياجاتهم الجديدة . ورغم التعديلات الطفيفة فإن المقصد هو الانسجام مع النماذج المسيحية ، وكان هذا إما بطريق الإجبار أو قبول بعض القضايا التي يمكن أن يكون لها تأثير إيجابي عليهم . وهنا نلاحظ التأثير المسيحي في الأشكال الزخرفية، والتخلي عن الزخارف الجصية ، والنقوش الكتابية العربية ، وظهور الأعمدة في دهاليز الصحون ، وظهور الرافدة الخشبية zapatas ، والألوان في السقف بشكل قريب من التصاميم القوطية وتلك الخاصة بعصر النهضة [١١٦] .

ومن البديهي أن ظروف الاحتلال خلال العصور الوسطى طرأ عليها تغيير جوهري ، ابتداءً من عمليات التنصير الإجبارية . وها نحن الآن نشهد أن كلا من الكنيسة والدولة تقفان جنبا إلى جنب بشأن أمور دينية وأيديولوجية بدأت منذ فترة سابقة، وأصبحت لها شرعيتها القانونية بناءً على التغيرات التي حدثت . إذ تقوم الحكومة المطلقة للملوك الكاثوليك وبعدهم الأسرة النمساوية على الوحدة السياسية والدينية على أراضيها ، وهي أهداف تحول دون تطبيق اللوائح الخاصة بالمدجنين، والتي صيغت قبل ذلك . ولهذا فمنذ اليوم الأول للاستيلاء على غرناطة بدأ العمل ببرنامج سياسي يستهدف تنصير الموريسكيين ، ثم أخذ يزداد قوة وكثافة اعتباراً من عام ١٥٠١م أي بدء عمليات التنصير الإجباري، وأخذت الأمور أبعاداً درامية مثلما هو

الحال فى أمر محاكم التفتيش ، ولم يتم التقليل من حدة الموقف الدرامى إلا من خلال سداد ضرائب إضافية ، ولكن إلى حين وهذه الضرائب قد أسهمت فى تقليل العبء عن كاهل خزائن الإمبراطور كارلوس الخامس التى كانت خاوية على عروشها .

أما من الناحية الفنية فقد تمت ترجمة هذا البرنامج فى ضرورة السيطرة على الأراضى المشيد عليها مبانٍ وإحداث تغييرات مرئية فيها حتى يتغير طابعها الإسلامى وينتصر الطابع المسيحى .

وكانت أول خطوة تقوم بها الكنيسة والدولة معا فى هذا المقام هى تهيئة المساجد الكثيرة ، وتحويلها لتكون مكانا لإقامة الشعائر المسيحية فى كل مكان من أرجاء المملكة الناصرية [١١٧] . ثم أصبحت هذه الخطوة غير كافية نظرا لما دخل من تعديلات طفيفة على المساجد ، فلم يتم تغيير شىء إلا الزخرفة وإدخال تعديلات على الفراغات . ويستثنى من هذا المساجد الكبرى فقد كان التعامل معها مختلفا . إذن كان لابد من البدء فى برنامج بناء ضخم اعتباراً من عام ١٥٠٥م ليشمل المملكة كلها ، وتمثل البرنامج فى بناء العديد من الكنائس على أنقاض المساجد والمبانى المجاورة ، ولقد استخدمت أرخص التكاليف توخيا للكثرة والسرعة .

وكانت التقنية المدجنة هى أبرز تلك التقنيات التى تتوافق مع تلك الاحتياجات، سواء من حيث قلة التكلفة أو من حيث توفر الأيدى العاملة المجرَّبة ، وبهذا فإن نماذج وأنماط الكنائس المدجنة التى أقيمت خلال العصر الوسيط المتأخر فى شرق شبه الجزيرة وفى إشبيلية أصبحت القائد فى غرناطة فى هذا الميدان .

وسوف تؤثر هذه الكنائس عمرانيا على المدن خلال القرن السادس عشر ، وتتحول إلى وحدات تدخل ضمن الرقعة العمرانية ، وذلك باستخدامها لنفس مواد البناء المستخدمة فى باقى المساكن ، لكنها ـ بمثابتها وحدة عمرانية ـ سوف تكون شاهدا على حدوث تغيير أيديولوجى ، وظهور مفاهيم ثقافية جديدة . وهنا فإن الكنيسة لا ينظر إليها على أنها مجرد وحدة عمرانية أو فنية ، بل على أنها مركز أيديولوجى حقيقى يقع على عاتقه عبء عملية التنصير ، التى وضعت الملكية المطلقة أصولها .

وسـوف نتـحـدث عن أنمـاط الكنائس الرئـيسـيـة التى شـيـدت فى وسط الرقـعـة العـمـرانيـة ، وعن تلك الأخـرى الكائنة فى الأرباض ، إلا أننا يجب أن نشـيـر إلى أن البـعـدين الأيديولـوجى والمعمارى كانا غاية فى الوضوح من خلال الرسالة التى بعث بها نائب مطران المرية فى ١٢/٧/١٥١٢م إلى السيد/ بدرو فاخاردو ـ ماكيز آل بيليث Vélez ـ حـول الكيـفـيـة التى يجب اتباعـهـا فى بناء الكنائس على أرضـه . إذ يجب أن تكون كنيسة بيليث بلانكو ¯ مكونة من بلاطة واحدة عرضـهـا ثلاثة وثلاثون قدمـا ، أما العقد فهو مقـاس قـدمين . ويجب أن يكون سُمْكُ الجدران ثلاثة أقدام ، وأن تبنى من الدبش ، وأن يكون ارتفاع الكنيسة ثلاثين قدما . أما السقف فيجب أن يكون هيكلا من خشب الصنوبر، وأن تكون الحمالات من كتل الصنوبر السميكة ، وأن تكـون الكـتلة العليا estribo من شجرة صنوبر كاملة ، أما الكتل الأخرى فيـجب أن تكون مقـاس ستة أقدام من شجر صنوبر ـ ويجب هدم البرج القديم وأن يقام إلى جوار عقد المدخل toral وبحيث يكون تحتـه مـصـلى ليكون به حـوض التـعـمـيـد . وأن يكون للكنيسـة رفارف من الآجر والداخل بدون زخرفة ، وسوف تكون التكلفة الإجمالية للمبنى بعد الانتهاء منه ٢٥٠ ألف mrs[١١٨] .

نرى هنا وصفا للنموذج الأكثر شيوعا للكنيسة المدجنة ، والذى نعثر عليه فى كافة أرجـاء الإقليم الخـاص بالمملكة الناصرية القديمـة ، أى أن النمـوذج عبـارة عن بلاطة واحدة لها مذبح مميز من خلال عقد مدخل Toral ، والسقف عبارة عن هيكل خشبى وفى أسفل البـرج مـصلى به حـوض التـعـمـيـد ، وعدم وجـود أية زخـارف فى الداخل مقتصرًا على الجير . أضف إلى ما سبق حساب التكلفة .

كمـا يتلقى مـاركيـز آل / بيليث بديلا معمـاريا (من حيث الفراغ) على يد نائب المطران ، وذلك لإقامة كنيسة ¯ كويباس دى المنصورة ¯ يجب أن تكون عبارة عن ثلاث بلاطات ، وأن يكون عرض الوسطى عشرين قدما ، وأن تكون الجانبيتان من ثلاثة عشر قدمـا ونصف كل واحدة وأن يكون الطول ثمانين قـدمـا . ويجب أن تكون الحـوائط على النحو التالى : أن يكون الأسـاس موضوعا بطريقة "آدية" حتى مستوى الأرض ، وأن يكون هـناك خليط بنسـبـة ٥٠٪ من الجيـر فـوق الأسـاس، الذى أقيم فـوقـه جـدار من

الدعائم والتراب المدقوق [الطابية] tapial . أما الأركان فيجب أن يكون ارتفاع الركن الذى يوجد فى مدخل الكنيسة ، والذى يبنى فوق الأجراس ثلاثين قدما ، وأن يكون له سقف ونوافذ، وأن يكون الفراغ الداخلى للبرج عبارة عن عشرة أقدام. وأن يكون إلى جوار المذبح مساحة عرضها عشرة أقدام وطولها خمسة عشر . وأن يكون الفصل بين البلاطات على أساس العقود والأكتاف المشيدة من الآجر ، وفوق ذلك أطراف دعامات لترتفع العقود إلى ٢٥ قدما . وفوقها يوضع هيكل خشبى من الصنوبر المستقيم والمهيأ جيدا للغرض ، وإلى جوار هذا الهيكل توضع أيضا أسقف معلقة فى كل بلاطة جانبية من خشب الصنوبر أيضا ، بحيث يكون الشكل الخارجى العام لسقف الكنيسة جمالونيا على ميلين ، وأن تكون هناك رفارف من الآجر. وأن تكون بدون زخرفة من الداخل ، اللهم إلا الجير ، وأن يوضع فيها حوض التعميد ، وتبلغ التكلفة ٢٢٠ ألف مرابطيًا mrs (١١٩) .

وهنا نجد النمط المعمارى للكنيسة الإشبيلية المكون من ثلاث بلاطات وهيكل خشبى من ذى المسند والرباط فى الوسط والمعلق فى الجوانب ، والعقود ، والأكتاف المشيدة من الآجر ، والبرج الذى يتضمن مكانا لوضع حوض التعميد فى الطابق السفلى ، والجير سواء فى الداخل أو الخارج . وإلى هذا النموذج يمكن إضافة بعض التفاصيل الأخرى مثل وجود سقف واحد. الأمر الذى لا يسمح بالإضاءة عن طريق الفتحات فى البلاطة الوسطى ، بل من خلال الفتحات والنوافذ فى الجدران الجانبية . ويمكن استنباط أنماط معمارية من خلال استخدام الدبش فى وضع الأساس ، والطوب المصنوع من التراب المدقوق [الطابية] ، ومداميك الآجر فى الجدران .

كما تؤكد الوثيقة السابقة أن الكنائس المدجنة ليست تصاميم شعبية ، بل كانت محصلة نماذج ثقافية يعمل على تحديد ملامحها الزعماء الأيديولوجيون وهم فى هذه الحالة ممثلون فى شخص أسقفية المرية ، وفى شخص الأرستقراطية المقيمة فى هذه المنطقة . ويمكن أن نزيد على هذا بالقول بأن هذه الطروحات (بغض النظر عن تطبيقها، أو احتفائها فى كثير من الحالات) هى وثائق صدرت عن شخصيات كبيرة ، ومن هنا ورود توصيف كامل بها ، حتى نتمكن من فهم العمارة المدجنة فى الإقليم

وتصنيفها . وتتلاقى مفاهيم البساطة فى توزيع الفراغات والعناصر الزخرفية مع ما كانت عليه العمارة الدينية الناصرية ، بغض النظر عن الثراء الزخرفى فى قصور الحمراء . وهذا ما يؤكده بقاء بعض المساجد واستمرارها زمنا أطول من المفترض حيث استغرق القرن السادس عشر [١٢٠] ، ثم تحولت إلى كنائس (كنيسة فينايا ، وبيناكى) أو وجود مآذن أعيد إستخدامها كأبراج (أرشيث Archez ، ودايمالوس Daimalos) ، وكوروَمبيلا Corrumbela ، وسالارس Salares ، وكذلك (كنيستى سان خوان دى لوس رييس، وسان خوسية فى غرناطة) وكلها تصب فى هذا الاتجاه . ولا ننسى فى هذا المقام بعض العناصر الزخرفية مثل المعينات الموروثة عن الموحدين، والمقبولة ضمن مفردات المعجم الفنى فى تلك الفترة ، وليس هذا بمستغرب إذا ما تذكرنا أن المئذنة الرئيسية فى شبه جزيرة أيبيريا (لاخيرالدا) كانت برج الأجراس التابع لكاتدرائية إشبيلية . وعلينا أن نذكر أيضا عن بعض المساجد الجامعة مثل حالة مسجد مالقة وغرناطة استمرت على حالها لزمن طويل ، مع حدوث تعديلات طفيفة لتهيئتها لإقامة الشعائر المسيحية .

وربما كانت العناصر التى تمثل الفن المدجن فى غرناطة خير تمثيل هى استخدام الهياكل الخشبية فى السقف ابتداءً بما هو بسيط (وخاصة فى العمارة المدنية ذات السقف المستوى) ، وانتهاءً بالهياكل المكونة من كتل معمريه ذات السواتر المختلفة والتشبيكات التى تتسم بتعقيد تكويناتها ، والتى تمتد لتشمل المصدّ وقد تصل إلى الأطراف السفلية للسقف [١٢١] . وأحيانا ما نجد التشبيكة وقد كستها بعض العناصر اللونية التصويرية مثل الجروتسك والكانديلرى ، وهذا ما نراه فى العديد من الكنائس الكائنة فى Genete وأبرشيات جوادكس Guadix مثل كنائس جراينا Graena، وخيريس دل ماركيز والحاكم Gobernador .

وكان التنظيم الكنسى لملكة غرناطة ينقسم وظيفيا بين أسقفية غرناطة ومقار الأسقفية فى مالقة ، والمرية ، ووادى آش . ورغم ذلك فهناك بعض المناطق التابعة لأسقفية إشبيلية فى مالقة ، ولأسقفية قرطاجنة فى الجزء الشمالى الشرقى للمرية ، ولأسقفية طليطلة حيث كانت مقاطعة أشكر Huéscar (غرناطة) تابعة لها . وفيما يتعلق بالفراغات فإن كنائس محافظة غرناطة حظيت بدراسة منهجية ، قام بها بعض

الباحثين [١٢٢]. ولقد قام مانويل جومث مورينو [١٢٣] باختصار النماذج إلى أربعة، يمكننا تصميمها على كافة المنطقة الجغرافية محل الدراسة ، وهذه النماذج هى : ـ

١- البلاطة المستطيلة ذات العقود الحاجبة أو العقود الناتئة Perpiaño المدببة دوما ، والتى تحمل هياكل خشبية ذات مَيْل مزدوج . ويمكن أن يتضمن هذا النموذج مصليات جانبية تقع بين الدعامات Contrafuertes التى تحمل العقود (أو) مذبحًا كبيرًا مميزًا عليه سقف مثمن . ويبدو أن هذا النموذج قد بدأ فى كنيسة أنكارناثيون Encarnacioñ de Loja (كانت تشيد عام ١٥١٠م) أما الحوائط فهى من الحجارة . كما يمكن أن نرى نماذج أكثر اقتصادية فى مواد البناء فى بعض مناطق محافظة غرناطة مثل : موتريل Motril ، وأوخيخار Ogîjar ، أو بولياناس Pulianas . وفى العاصمة نجد أن أهمها هى كنيسة سان خوسيه ذات المصلى الكبير المنفصل ، والمستخدم كمصلى جنائزى ، فقد أقامته السيدة ليونور مانريكى لزوجها السيد/ بدرو كاريوّ سوتو مايور (قاضى أو مأمور المدينة Corregidor) . وهناك كنيسة سان ميجل باخو ، وخاصة فى مراحلها الأولية ، ولكن طرأ عليها تعديل فى مرحلة لاحقة ، حيث أصبح السقف هيكلاً خشبيًا ذا المسند والرباط .

أما فى المرية فهناك مثالان هما : كنيسة سانتياجو التى أقامها النبيل بيليس بلانكوا ، والتى شيدت خلال الفترة من ١٥١٥م حتى ١٥٥٩م ، وشارك فى أعمال النجارة بها الموريسكى zunzunegui ، وكنيسة سانتياجو فى العاصمة ، والتى أقيمت خلال الفترة من ١٥٥٣م حتى ١٥٥٩م ، وتولى المهندس المعمارى خوان دى أوريا الأعمال فيها . الأمر الذى يعلل وجود بعض ملامح عصر النهضة بها . مثل أنصاف الأعمدة الكورنثية التى تقوم عليها العقود الحاجبة . [١٢٤]

٢ - النموذج المكون من ثلاث بلاطات تفصلها عن بعضها أكتاف ، وكذلك صدر بارز من الخارج . أما السقف فهو : هيكل من الكتل الخشبية فى البلاطة الوسطى ومعلّق فى الجوانب ، وفى المذبح الرئيسى : القبو الخشبى المثمن أو المشيد من الحجر فى بعض الأحيان (جوادا أورتونا Guadahortuna وكولو ميرا Calomera) . ومن المحتمل أن تكون كنيسة سان خوان دى لوس ريس بغرناطة هى نقطة البداية لهذا

النموذج الذى اقتصر وجوده على الرقع العمرانية الكبرى . ومن بينها يمكننى أن أبرز كنيستى سانتا أنا ، وسانتياجو فى وادى آش (لقد تدخل ديجو دى سيلوى D. de Silos فى بناء هذه الأخيرة) ، وكنيسة خيريث دل ماركيز (عاصمة ثينيتى Ce-nete) ، وكنيسة بيثنار (وسط وادى ليكرين Lecrín) .

كما يحتل هذا النمط من الكنائس المناطق الهامة فى محافظة المرية ، مثل المراكز والمناطق الزراعية الهامة ، وهنا نذكر بعض الكنائس مثل : كنيسة نيخار Nijar وتابيرناس ، وسيِرزون ، بروتشينا وأكبرها جميعا إنكارناثيون Encarna-ciôn de Fiñana.

ويكثر هذا النوع أيضا فى محافظة مالقة Mólaga بما فى ذلك القرى الصغيرة ويرجع السبب فى ذلك - فى رأى ماريا دولورس أجيلار - إلى كثرة المستوطنين الذين قدموا من مملكة إشبيلية ، حيث كان النمط أكثر انتشارا [١٢٥] . كما أن الكثير من هذه الكنائس بها المذبح وعليه قبه ذات أضلاع ، واقتصر استخدام الهيكل ذى المسند والرباط على البلاطة المركزية ، والسقف المعلق على البلاطتين الجانبيتين (El Burgo و Alma (char . كما أن تعميم الأسقف الخشبية على كافة الفراغات نجده فى كنائس كل من أرداليس Ardales ، وكوتار Cûtar ، وكارتاما Cártama و Benamargosa ، والبورخى Borge ، وقمارش وسانتا ماريا دى بيليث - مالقة [١٢٦] .

وتعتبر كنيسة دير سانتو دومنجو فى بلدة راوندا Ronda مثالا من الأمثلة ، حيث تتكون من ثلاث بلاطات وأسقف قوطية ما عدا الهيكل الخشبى الرائع فوق البلاطة المركزية ذى التشبيكة الملونة فى المصد . وهذا التوزيع العام الخاص بالفراغات المتعلقة بالمبانى التى تحدثنا عنها سلفا (والذى تم التوصل فيه إلى حلول جمالية متنوعة) يساعدنا على إدراك التبادل والوحدة الثقافية الفنية خلال هذه الفترة من تاريخ الفن [١٢٧] .

ويلاحظ أن الكنائس المكونة من ثلاث بلاطات تأخذ فى بعض الأحيان طابعا ضخما ، وخاصة عندما تقترب من النمط الذى نعرفه بالنمط ذى الأعمدة ، إذ إنه ، رغم المسحة الخاصة بعصر النهضة يتم اللجوء إلى الأسقف الخشبية ، ومن أبرز تلك النماذج كنيسة سانتا ماريا دى أنتكيرا . Antequera وتحدد ماريا دولورس أجيلار

ذلك النمط من الكنائس على النحو التالى : " هى أعمال تتسم بالفخامة قام بتصميمها معماريون جيدون كانت لديهم القدرة على وضع سقف حجرى لها لكنهم فضلوا الخشب لجوءا إلى التراث الجمالى الذى يضرب بجذوره إلى أنماط الإنتاج والصيانة التى اعتادت استخدام هذه المواد بدلا من الكتل الحجرية التى كانت تُستورد لهذه المنطقة " (١٢٨) . ونظرًا لأهمية هذا المبنى فقد تحول إلى نموذج يحتذى بالنسبة لأبنية أخرى أكثر صغرا فى المنطقة المحيطة ، مثل كنيسة سان خوان التى تقع فى نفس المدينة ، أو كنيستى ألورا Alora وكوين Coín(١٢٩) .

٣ – أما النمط الثالث فهو المكون من بلاطة مستطيلة ، وله سقف من كتل خشبية Limas سواء كان له مصليات جانبية أو بدونها ، ويمكن أن يكون به مذبح كبير مع وجود عقد مدخل toral . وهذا هو النمط الأكثر شيوعا والأكثر تنوعا مع مرور الزمن . كما أن تحديده فى شكل صندوقى بسيط جعله يحتل مكانة الأنماط السابقة ، طوال القرن السادس عشر ، حيث انتشر فى المناطق الريفية ، وأصبح حتى وقتنا الحاضر السمة الغالبة فى عدد هام من الكنائس التى بقيت لنا من تلك الفترة . وعندما نتفقد عقد المدخل Toral الفاصل ، ونجد المذبح الكبير هو مجرد أحد الواجهات الداخلية فإن الهيكل الخشبى عادة ما يحظى بالزخرفة ، وخاصة فى هذه المنطقة (ساليرس وأويتور بيجا فى غرناطة) . وأحيانا ما نجد عقد المدخل Toral مجرد عقد زخرفى يقوم بدور تقسيم الفراغ ، وأن الهيكل الخشبى هيكل واحد يغطى البلاطة والمقصورة الزائفة (من أمثلة ذلك : Viznar فى غرناطة وبادولس فى المرية) . وهنا نجد أن قائمة العمائر المستقلة الهياكل الخشبية ، وذات الفواصل بين البلاطة والمذبح طويلة ، ويمكن أن نضيف إليها تلك التى لها هياكل على المذبح تتسم بثرائها التقنى والزخرفى (سان بارتولوميه ، وسانتا أنا ، وسان إلدفونسو فى غرناطة العاصمة) . ولما كان هذا النمط شائعا أيضا فى الكنائس الملحقة بالأديرة (سانتو دومنجو وسان فرنثيسكو فى جوادكس، وسانتو دومنجو فى أويسكار، وبوريسما كونثبثيون فى المرية ، وإنكارناثيون فى انتكيرا) .

والنموذج الأول فى المرية لهذا النمط ذى الصندوق ، هو كنيسة سان خو الأنجيلى S. J. Evangelista الواقعة فى داخل القصبة ، ثم يليه كل من مبنى كنيسة سان بدرو العجوز S. P.el Viajo فى العاصمة ، وكذلك كنائس أخرى موزعة فى أنحاء المحافظة

مثل كنائس راجول Rágol ، وإنكس Enix ، والبقر Bacares ، وبالفقى Velefique، وبنى زعلون Benizaloñ ، وزرخينا .Zurgena . ثم نصل إلى نماذج أكثر تعقيدا لها مذبح كبير مميز مثل كنائس : إنستنثيون Instincioñ ، أبلا Abla ، وتيخولا أو ماريا . أما بالنسبة لمالقة Malaga فليس ذلك النمط هو السائد لكن لدينا بعض المبانى الهامة مثل كنيسة ألمارخين Almargen .

٤ - أما النمط الرابع : فيتكون من مخطط على شكل صليب ، له بلاطة بها مصليات عميقة على الجوانب، ومنطقة تقاطع Crucero واضحة الملامح ، وكذلك مذبح كبير محدد. أما الهياكل الخشبية فهى تغطى سقف كل مساحة حسب موضعها ابتداءً من الهياكل ذات الكتل الخشبية Limas بالنسبة للبلاطة الوسطى ، وانتهاء بالمثمنات فى منطقة الصدر ، والقباب فى منطقة التقاطع . وهذا الصنف هو الأقل انتشارا ، وأحيانا ما نراه فى كنائس تعرضت لتعديلات كبيرة كانت نقطة البداية فيها البلاطة الواحدة . ونذكر من بين الكنائس الباقية حتى الآن كنيسة دير لامرثيد Merced غرناطة ، وكنيسة سان بدرو ، وسان بابلو التى شيدت خلال الفترة بين ١٥٥٩م ، و ١٥٦٧م ، وهذا ما نستخلصه من مخطط أعده خوان دى مايدا J. de Maeda ، وكذلك الحال فى كنيسة ألبولوتى Albolote (١٣٠) .

وفيما يتعلق بالارتفاعات فإننا نجد البناء يتم بصناديق من الدبش تحيط بها مداميك من الآجر ، وهى صناديق مختلفة السمك حسب المكان المخصص لها (١٣١) . ولقد كان استخدام الكتل الحجرية قليلا نظر لارتفاع التكلفة ، ورغم ذلك فهناك استثناءات ، مثل كنيسة الفقار Alfacar أو خوبيلاس Jubilas ، غير أن الأكثر شيوعا هو استخدام الحجر فى الأجزاء السفلى للمبنى وذلك لتأكيد متانة الارتفاع ، وكانت الجدران تغطى بالجير ، وأحيانا ما يتم معالجتها بالجرافيت (كوجويوس دى بيجا Cogollos de Vega) ، حيث يزيد من شدة التميز بين الآجر وصناديق الدبش (ديلار ، وجون جار سيرا .Güjar S) ، وتعتبر كنيسة جاليرا Galera استثناء حيث يغطى خارجها puntas de diamante ، ويوجد بالحوائط المذكورة بعض الفتحات ، وكذلك الواجهات حيث البوابة ، وهذه الأخيرة عبارة عن عقود مدببة بسيطة من الآجر لها

طنف، وأحيانا ما نجدها ملونة باستخدامها الآجر المقلوب بشكل خاص aplantillados، وتشبيكات عبارة عن كسوة من الزليج فى البنيقات ، مثلما هو الحال فى كنيسة سانتياجو دى مالقا . إلا أن البساطة هى الطابع الأكثر شيوعا فى مثل هذه الفتحات، حيث نرى بدائل قوطية لها مثلما هو الحال فى دير سانتا إيزابيل لاريال (غرناطة) . وابتداءً من عام ١٥٣٠ م أخذت الأشكال المرتبطة بعصر النهضة تنتشر ، حيث تتولى زخرفة الخطوط المدجنة من الخارج .

وتنتهى الجدران برفارف من الآجر المسنن لكن المبانى الأكثر تعقيدا تذهب ويحل محلها كوابيل من الآجر . وغريب أن نعثر على كرانيش من الحجر، ورغم ذلك فهناك بعض الأمثلة (نيجو بلاس Nigüelas ، خوبيلس ، مونتوخار) ، وأخيرا نجد السقف يتضمن خطوط تصريف المياه من خلال قرميد مختلف الأحجام ، وهنا يتم دعم الحواف المرتفعة بالتزجيج وتنويع الألوان بين الأبيض والأخضر .

أما بالنسبة للأبراج فيتم الاستغناء عن صناديق الدبش (ليس ذلك فى كل الأحوال ، ويتم حل إشكالية الارتفاعات ببناء الجدار بالآجر ، أما بالنسبة للداخل فنجد الذكر سيرا على نمط المآذن الأندلسية، وتتسم الأبراج من الخارج ببساطة ، اللهم إلا بعض الفتحات الخاصة التى تقوم بدور إضاءة الداخل ,أو الكرانيش الرفيعة التى تفصل بين طوابق البرج المختلفة ، وهنا تتركز الزخارف المحدودة للبرج على الفتحات ذات البنيقات المكسوة بالسيراميك ، سواء كان من النوع المشطوف أى ذى الأصول الاشبيلية أو من خلال تبادل بين الأبيض ، والأزرق ، والأخضر ، وأحيانا ما نجد هنا أشكالا متعرجة (نهاية برج سانتا أنا فى غرناطة) ، وكذلك القمة الهرمية (برج سانتياجو دى ووادى آش) [١٣٢] ويعتبر برج كنيسة سان برتولوميه فى غرناطة أحد الأمثلة المهمة . أنشىء فى نهاية القرن السادس عشر، ويقدم لنا درسا متكاملا فى ميدان الإنجازات التى تمت باستخدام الآجر المقولب بشكل خاص aplantillado حيث نشهد تنويها بالأشكال الخاصة بفن الباروك خلال القرن التالى (السابع عشر) [١٣٣].

قد تعرضت هذه الكنائس المدجنة لتعديلات ضخمة أدت فى بعض الأحيان إلى معارضة أثاريه للتعرف على الوظائف التاريخية التى كانت للمبنى . وفيما يتعلق

بالخيارات الخاصة بتكسية الكنائس نجد أن الاتجاه الغالب هو تغطية الهياكل الخشبية فى السقف - خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر - بسقف زائف من الزليج المشطوف ، أو القبة نصف الأسطوانية canón ، أو التقاطع Crucería ، بحيث تصبح الهياكل نوعا من الفراغات التى تنسب للباروك (من أمثلة ذلك كنيسة سان ماثياس فى غرناطة ، أو كنيسة سانتا أنا ، وحيث تم استعادة هذه الأخيرة) ، وكنائس سان خوان ، وسانتياجو فى مالقة ، وكنيسة سان سباستيان دى أنتكيرا ، أو كنيسة دير بوريسما purísima فى المرية (١٣٤) .

وقد أسفرت حرب البُشَّرات Alpujarras وطرد الموريسكيين من أراضى المملكة عن هجر الكثير من القرى أو الأحياء بأكملها (مثل حالة حىّ البيازّين فى غرناطة) ، وتبع ذلك عملية إعادة توطين بطيئة ، وإعادة بناء بعد احتراق الكثير من الكنائس أثناء التمرد . ورغم أن التاريخ الجديد يقوم على وثائق تم الحصول عليها من الأرشيف، فهناك اتجاه يقول بأنه لم تحدث الكثير من التلفيّات كما يشاع (١٣٥) ، - إذ تتعاقب تقارير التلفيات لكن الحل الذى رأيناه دوما هو إما رأب الصدع بنفس التوجه الفنى أو إعادة البناء من جديد ، حيث يتم السير على النهج المدجن على أنه حل جمالى لمجتمع معين بغض النظر عن الاختلافات الأثنية ، ومن أمثلة ذلك ما حدث من تحديدات لكنيسة تولوكس Tolox ، وبنى مقرا Benamocarra ، وكانياس ذى الزيتون C.de Aceituna ، وبيناكى (مالقة) . ولا ننسى المخططات التى وضعها بدرو دياث دى بلاثيوس خلال القرن السابع عشر لادخال تعديل على كنيسة سيرّانيا Serrania فى رواندا، وكنيسة أخاركيا Axarquía (١٣٦) .

وفيما يتعلق بالأديرة فإن قراءة توجهاتها - فى بعض الأحيان - هى الطريق الوحيد لفهم بعض المبادئ الأيديولوجية للملكيّة الحديثة ، ذلك أن الحفاظ عليها على مدى القرون ، وتضمّنها أبعادا تاريخية فى الداخل هو المحصلة النهائية للتعبير عن جهد تاجه والنبلاء فى ترك بصماتهم وتأثيراتهم فى هذه العناصر الرّمزية ذات التأثير الأخلاقى . إذن فالأديرة هى نص نقرؤه بالضرورة للاطلاع على الدلالات التاريخية، والرّمزية ، والتقنية للجانب العمرانى للغزاة القشتاليين ، ولثقافتهم المعمارية .

يبرز دير سانتا إيزابيل لاريال فى غرناطة وهو مبنى تكلف كثيرا ، وقامت الملكة إيزابيل الكاثوليكية بتغطية النفقات . ويقع وسط حى البيازين مكان القصر الناصرى المسمى " دار الحرة " . وإذا ما تم بناء أول برج مدجن خارج الكنيسة ، وكذلك الواجهة القوطية على يد إنريكى إيجاس فإن الوضع فى الداخل يختلف حيث إنه عبارة عن شكل صندوقى له مذبح كبير مرتفع على مستوى الكورس العلوى . وهنا نجد ثلاثة هياكل للسقف كل واحد مستقل عن الآخر : هناك هيكل الكورس وهيكل البلاطة (كلاهما من الكتل المعمرية المكشوفة apeinazada وله تشبيكة من ثمانية وألواحه ملونة) . وهناك هيكل مقصورة الكهنة حيث نجد أحد الأسقف المهمة التى من بين يدى النجارة القوطية وبها أشكال مفصصة وأشكال نجمية ذات خطوط منحنية ومثلثات كروية مدببة وإفريز مزخرف بالجروتسك القديم المشغول من الخشب وبذلك نتذكر القباب الإنجليزية والمُدَليات pinjantes(١٣٧) .

وتحتفظ مدينة [illegible]اطة بجزء كبير من هذه العمارة المستخفية فى أديرة مثل دير لا مرثيد La Merced ودير سانتا كتالينا دى ثافرا وسانتا بولا ودير الكرمليات Calza-das ودير سانتا كتالينا دى سينا S.C. de Siena أو Comendadores de santiago (١٣٨) ، أما بالنسبة لملقا فإن الميراث أضعف بكثير ومع هذا لا ننسى الإشارة إلى دير سانتو دومنجو فى أرشيدونة ، ودير سانتا كلارا فى بيليث – ملقا ودير التثديث Trinidad فى العاصمة (١٣٩) . ولم يترك لنا التدمير الذى وضع فى المرية إلا الإشارة إلى دير واحد هو بوريسماكو نثبثيون P. Cencepcio (١٤٠) .

وإذا ما نظرنا إلى العمارة المدنية فعلينا التفرقة بين البعدين العام والخاص ، فالمنشآت العامة لم تكن تخضع لنمطية معينة بل كانت تراعى نوعية النشاط الذى سيمارس فيها ، وبالتالى فإننا نجد نماذج مستوردة (المستشفى الملكى فى غرناطة) أو تهيئة أماكن قائمة أصلا (بلدية غرناطة Cabildo التى تقوم على المدرسة القديمة). ومعنى هذا هو أن الملامح المدجنة تظهر فقط فى منطقة السقف .

إذن نجد أن المدرسة قد ذهبت إلى المجمع البلدى " المجمع البلدى" بناء على قرار صدر من الملوك الكاثوليك عام ١٥٠٠م. وقد ظلت المدرسة على حالتها المعمارية إلا أن

المسجد تم تحويله إلى مصلى مسيحى وبناء يطلق عليه " صالة الفرسان الأربعة والعشرين " وهو مكان للاجتماعات وله سقف خشب ضخم مستطيل الشكل ومثمن ومكون من كتل معمرية . أما المصد فهو من نوع apeinazado وبه تشبيكة من ثمانية . أما الزخرفة فنبرز منها النقوش الكتابية تخليدا لذكرى الملوك الكاثوليك ولغزو غرناطة ، وكذلك الأشكال الزخرفية النباتية وأشكال putti من عصر النهضة حيث قام برسمها فرانثيسكو فرنانديث عام ١٥١٣م[١٤١].

وفيما يتعلق بعمارة مبانى الرعايا الطبية وغيرها فعلينا أن نشير إلى أن أغلب المستشفيات أقيمت فى مبان وهبها أصحابها ، وبذلك فإن تصميم مبنى جديد مخصص لهذا الغرض كان نادر الحدوث . ومع هذا نجد فى " المستشفى الملكى بغرناطة " أحد الأمثلة المهمة التى نُفذت فى عهد " النظام القديم" ، وهنا يجب أن نربط المخطط بما هو قائم فى إيطاليا وما يطلق عليها مستشفيات الملوك الكاثوليك فهى واحدة منها ، وما يهمنا فى هذه المستشفى سقفها وخاصة بعد الحريق الذى شبّ به عام ١٥٤٩م الأمر الذى أدى إعادة تشغيل المبنى بعد اكتمال البناء فيه . والنجار الذى أشرف على الأعمال هو خوان بلاسنثيا الذى عمل مع مجموعة من الفنيين الذين يمكن أن نبرز منهم ميلتشور دى أرويُو ، ورغم ذلك فقد أشارت كونثبثيون فيليث C.Felez إلى هذين المعلمين قائلة : "من الصعوبة بمكان إيجاد فروق جوهرية بين كل واحد من هذين النجارين العظيمين اللذين يظهر اسمهما كثيرا فى أعمال النجارة بالمستشفى وتشير الوثائق إلى من قام بتنفيذ كل سقف لكن تصمت تلك الوثائق عن اسم من قام بتنفيذ وتصميم الرقبة(القبة)" [١٤٢].

وللطابق السفلى سقف رائع به أشغال اللفائف menado ، ونظرا لضخامة الفراغ الذى يغطيه وخاصة فى منطقة التقاطع المركزية فإن الجوائز الخشبية Jácenas تستند على أطراف دعامات مزدوجة . أما السقف العلوى فيوجد به سلسلة من الأسقف المقبية ذات القيمة البنيوية العالية وخاصة سقف منطقة التقاطع العلوية حيث نجده مكونا من كتل معمرية ونظام مكشوف apeinazada وتشبيكة من ثمانية فى وسط المصد وأطرافه . وفوق منطقة التقاطع نجد الرقبة (القبة) الخشبية المكونة من قصاع

لها أشكال مختلفة ، وقام بتنفيذها مياتشور دى أرّيو بعد موافقة دييجو دى سيلوى فى الجلسة التى عقدت فى ١٦/١٠/١٥٥٢م.

وفيما يتعلق بالمساكن الخاصة فنجد أن غرناطة تحتفظ بأهم مجموعة من هذا البند فى أنحاء شبه جزيرة أيبيريا ، وهى مجموعة تجمع بين ما هو شعبى وبين القصور (١٤٣) ، ويلاحظ أن هناك تراكب مع النماذج القوطية ونماذج عصر النهضة وخاصة فى المبانى الجديدة التى تخص طبقة النبلاء الجديدة فى غرناطة ، غير أننا لا نعدم وجود عناصر أعيد استخدامها مثل الأعمدة التى ترجع إلى عصر الناصريين أو الزخارف الجصية أو السيراميك ذى الطابع المدجن ، وهناك سمة عامة تتعلق بانتظام المبانى حول صحن به بوائك ذات عقود أو عتب وفوقها هناك ممشى ذو بنية خشبية ، وهناك روافد القص Zapata وأطراف الدعامات والكتل الخشبية فى هذه الدهاليز وكلها تحمل ثراء زخرفيا وحلولا تقنية ثرية يتميز بها الفن المدجن فى غرناطة .

أما الفراغات الداخلية فهى عبارة عن أسقف مستوية للحجرات فى الطابق السفلى ، ويمكن أن يحل محلها نظام القصاع ذات طابع عصر النهضة فى المنازل الأكثر أرستقراطية . أما الصالات العلوية وبئر السلم فنجد هياكل خشبية ثرية مكونة من كتل تحمل تشبيكات ومجموعات من المقربصات ، كما نجدها وقد اكتست باللون الذهبى والألوان التى توضح الإمكانيات التى يتوفر عليها المعلمون وقدرتهم على التأقلم والتوصل إلى حل المشاكل التى تطرأ أثناء قيامهم بعملهم . ويمكننا أن نبرز من بين تلك النماذج تلك المجموعة المحفوظة فى قصر آل قرطبة (أرشيف بلدية غرناطة) ، وكذلك الهيكل الخشبى القائم على بئر السلم فى منزل كاسترل Cas-tril متحف غرناطة للآثار) أو المنازل البسيطة لآل تشبيث chapiz (مدرسة الدراسات العربية) . وننتهى ببعض النماذج السكنية من طراز المنزل رقم ٩ فى حارة San Luis Alto والذى يطلق عليه منزل كارمن بنت أمية أو منزل آل ماسكاريوينس Los Mascarenes .

٥ – ١٠ : البلاط : نهاية النماذج المدجنة وإعادة استخدام الفراغات الإسلامية :

(*) القصور الملكية فى إشبيلية خلال القرن السادس عشر :

تولى الإمبراطور كارلوس الخامس إدخال تعديلات على قصر الملك السيد/ بدرو ابتداءً من عام ١٥٣٧م ، وتولى أمر تلك التعديلات مهندسان معماريان هما : ألفونسو كوباروبياس A.Covarrubias ولويس دى بيجا L.de Vega (١٤٤) . وأبرز شيء مرئى هو ما حدث من تعديلات فى صحن الوصيفات اعتباراً من عام ١٥٤٠م ، فالدهاليز المفترض وجودها فى الطابق العلوى (هناك احتمال أن تكون أكتافها من الآجر ولها عتب خشبى) أصبح لها الآن عقود نصف أسطوانية تقوم على أعمدة رخامية واردة من جنوه ولها قواعد ودرابزين .

أما الصورة النهائية للصحن فقد جاءت فى عهد الإمبراطور فيليب الثانى ، حيث تم الانتهاء منها عام ١٥٧٢م وخاصة الدهاليز العلوية مع سقف مغطى ataujerado به قصاع ملونة ومذّهبة (اختفت أثناء حكم الملكة إيزابيل الثانية) . وفيما يتعلق بالبوائك الكائنة فى الطابق السفلى فقد تم تغيير كافة الأعمدة ذات التصاميم المختلفة وتم رفع العقود المركزية فى كل جانب وذلك لإبراز المحاور ، كما تم وضع أرضية للصحن ونافورة معاصرة ، وانتهت الأعمال عام ١٥٨٤م ، وإلى جوار هذه التعديلات والتهيئة نجد تجديدات للوزرات والأبواب والزخارف الجصية وهذا ما توضحه لنا التواريخ الأولية المسجلة عليها .

كما قام الإمبراطور كارلوس الخامس ببناء ما يسمى " الصالة العليا الجديدة " فى مرقب " الملوك الكاثوليك " الكائن فى الدهليز الجنوبى ، وهذه الصالة تقع فى نفس مستوى غرفة نوم الملك السيد / بدرو (التى أطلق عليها خلال القرن السادس عشر غرفة السّحالى) ، وفى مستوى غرفة الأمير (فى الركن الجنوبى الغربى) التى أعيد بناؤها وكذلك إقامة سلم جديد فى ذلك الركن .

أما بالنسبة للسقف فقد تم إحلال ذلك السقف الخاص بغرفة نوم الملك / بدرو (ربما كان لسوء حالته) ، وكذلك سقف المصلى الذى يطلق عليه اليوم صالون " السقف"

للإمبراطور كارلوس الخامس والغرض هو تقليل ارتفاع أرضية مرَقْب " الملوك الكاثوليك " وجعلها على نفس مستوى دهليز الصحن ، وتم هذا من خلال نظام قصاع على نمط عصر النهضة باتخاذ نماذج Serlianos (نسبة إلى Serlio) .

ولقد أسهم الإمبراطور فيليب الثانى بنصيب فعال فى تحديد ملامح الصورة الحالية لأسقف القصر وجاء هذا إما من خلال الإحلال أو الزخرفة ذات أصول عصر النهضة وأسلوب المانرزم ، وهنا نجده يقوم بتنفيذ سقف الصالة التى تحمل اسمه فيليب الثانى، وقد أقيم فوق هذه الصالة غرفة طعام للمناسبات "Gala" وأضيف إليها ممشى " الأمير " ويحدث نفس الشيء فى الطابق العلوى أى فى الحجرات المجاورة " لصالون السفراء " حيث لم يكن هناك مناص إلا تغيير الهياكل الخشبية القديمة . وإضافة إلى ما سبق تولى ألونسو دى بالديراس A. de Balderas عام ١٥٧٩م دهان و تذهيب قبة صالون السفراء ، وبعد ذلك بقليل ـ أى عام ١٥٨٤م ـ حدث نفس الشيء فى الصالات الجانبية المجاورة للدهليز.

وشهد العام الأخير للقرن السادس عشر أبرز الأعمال الجمالية فى صالون السفراء فقد تلقى الرسّام / ديجو دى أسكيبل D.de Esquivel أوامر من الملك فيليب الثالث بتنفيذ صالة الملوك القشتاليين ابتداءً من Rescesvinto حتى الملك المعاصر ، واستكمال المخطط بواسطة ٣٢ تمثالا نصفيا لسيدات كإطار زخرفى لقاعدة السقف arrocabe ، وكذلك القيام بتذهيب الزخارف الجصية . وعلى مدار الزمن استمرت التعديلات والإصلاحات وكان أبرزها تلك التى تمت خلال القرن التاسع عشر على يد الملكة إيزابيل الثانية .

ورغم كل شيء فإن العمارة القوية والعناصر الزخرفية وتوزيعها وتصميمها فى عهد الملك السيد / بدرو تساعدنا على تحليل الدلالات والأهمية التى كانت لهذا القصر عند الملكية الإسبانية خلال العصر الوسيط المتأخر والعصر الحديث حتى أصبح نموذجا لمختلف الفترات التاريخية ولا يضارعه فى هذا إلا القصر الأسكوريال الذى أقامه الإمبراطور فيليب الثانى ، وذلك رغم ما تعرض له القصر ـ إشبيلية ـ من تعديلات ، وقلة المساحة وضرورة التحليل الدقيق للمواد المستخدمة واحتمال التوصل إلى توثيق جديد وبالتالى تحليل تاريخى وفنى جديدين ومكملين .

(*) قصر الحمراء

يلاحظ أن التعديلات التى طرأت على مجموعة القصور الناصرية ، والتى أخذت صفة الفن المدجن ، كان لها منذ الاستيلاء على غرناطة طابعا محدودا من حيث الاستخدام ومن حيث المقصد التاريخى . وقد سارت هذه التعديلات على إيقاع مشترك على تهيئة القصور الملكية الإسلامية التى تم احتلالها خلال العصر الوسيط المتأخر للأغراض الجديدة . ورغم أن الوظيفة الرئيسية هى البعد الحربى للقصر حيث تتم السيطرة على المدينة وعلى مملكة غرناطة فإن التعديلات الجوهرية التى فرضها القيصر كارلوس ـ بتحويل قصر الحمراء إلى مقر الإمبراطورية ـ هى التى تأخذ الأولوية عند القيام بقراءة تاريخ المكان (١٤٥) .

ولابد لأى تحيل أن يأخذ فى اعتباره أسرة مندثا Mendoza (كنت تنديا و ماركيز مونديخار) حيث أمسكت بمنصب " القيادة " فى الحمراء وكان مندثا يشغل " القائد العام للمملكة "، وبالتالى فهى الأسرة الراعية جبرا حيث كانت تقوم بدور التنظير وإسداء النصح لكارلوس الخامس وكانت السند الاقتصادى البديل لخزائن الملك (١٤٦) ، أخيرا كانت هى التى أقامت فى هذه المجموعة . وقد ظل ذلك الموقف عام ١٦٠٤م بوفاة آخِر وريث شرعى مباشر ورغم ذلك فمنصب " القيادة "Al caldía ظل فى يد الأسرة حتى عام ١٧١٧م حيث قام فيليب الخامس بانتزاعها منهم بسبب تأييدهم للدوق كارلوس فيما يسمى بحرب " الاستخلاف" Sucesión .

وخلال الفترة من ١٤٩٢م و ١٥٢٦م (وهو التاريخ الذى يزور فيه الإمبراطور مدينة غرناطة ويقرر بناء قصر له هناك) كان قصر الحمراء يقوم بدور ذا طابع عسكرى . وقد أدت عمليات مراقبة السكان الموريسكيين الذين كانوا كثرة فى العدد وكذلك مراقبة شواطئ البحر الأبيض المتوسط إلى إصدار تشريعات خاصة تخول لغرناطة استقلالها وتضمن أداءها وهنا نجدها تعيش على لائحة خاصة لها صلاحيات شبة مطلقة ومركزة كلها فى آل تنديا Tendilla .

غير أن تسليم المدينة عام ١٤٩٢م لم يضمن أن يكون سكانها مسالمين ، كما أن الملوك الكاثوليك ظلوا فى مقر إقامتهم بدير " سانتا فى" S. Fe لإجراء بضعة إصلاحات مهمة فى الحمراء ضمانا للأمن . أضف إلى ما سبق أهمية الإشارة إلى أن شروط الاستسلام تتضمن بقاء بعض الرهائن " فى يد الملوك الكاثوليك لمدة عشرة أيام حتى يتم إصلاح وتقوية وتدعيم حصون الحمراء ومنطقة الحزام " Alhiçan (١٤٧).

وإذا ما كان الملوك الكاثوليك قد احترموا وضع القصور الناصرية فإن الإصلاحات التى جرت خلال المرحلة الأولى لم يقم بها معلمون غرناطيون بل تم اللجوء إلى الإشبيليين الذين ساهموا فى الحرب ، وتم استدعاء بعض المعلمين من سرقسطة . وقد طُلبت أهل تلك البلدة فى ١٣/٣/١٤٩٢م " الملك الكاثوليكى يكتب وهو فى سانتا فى S. Fe إلى موسن mosen / دومنجو أجوستين (قاضى القضاة فى مملكة أرجن) رسالة حتى يمكن " لابْنَى المعلم مافرس Mofferiz وابن إبراهيم لارو- المعلم - وإلى أرامى - الموريسكِيَّيْن السرقسطيين - " الذين تحتاجهم بعض الأعمال فى قصر الحمراء بغرناطة "أن يسارعوا بالسفر فورا وأن يتركوا كل ما فى أيديهم " وأن يأتى كل واحد منهم باثنين من الفنيين فى تخصصه بشكل يكتمل معه العدد الإجمالى إلى اثنى عشر " ، وأن يتولى قاضى القضاة تزويدهم بالمال اللازم للسفر وأن " يرحلوا على الفور ولا يتوقفوا فى الطريق " (١٤٨).

ومن الواضح أن مشاركة المعلمين من خارج غرناطة هى برهان على عدم الثقة فى الغرناطيين ، كما تشير إلى مفهوم معين فى التعديل والتحديد يسير على نفس الخط المتبع فى الجغرافيا بسرقسطة (١٤٩) .

واستقر الملوك الكاثوليك فى الحمراء اعتباراً من شهر أبريل لعام ١٤٩٢م حتى نهاية شهر مايو (١٥٠) ، كما أقاموا فترات أخرى هى على النحو التالى : ابتداءً من يوليو حتى نوفمبر عام ١٤٩٩م ، وابتداءً من يوليو ١٥٠٠م حتى ٢٠/١٠/ ١٥٠١م (١٥١) ، وإذا ما كانت التعديلات الرئيسية خلال تلك الفترة قد تركزت على إصلاح وتحديث الأسوار وتهيئة المساكن للقوات وتزويد المكان بالمياه فمما لاشك فيه أن هذه الزيارات التى قام بها الملوك الكاثوليك هيأت الطريق للقيام بأعمال أخرى، وبالتالى فليس من المستغرب

أن " يأمر الملك فرناندو عام ١٤٩٩م بأن ينتقل اثنا عشر معلما نجارا من قرطبة إلى تلك المدينة ومعهم عدد أخر من البنائين . أما الملكة فقد أمرت فى رسالة لها بتاريخ ١٨/٧/١٥٠٠م بدفع مبلغ ١٥٠٠ وحدة عملة مرابطى إلى / ديجو دى باديوّ " ذلك لأنه قد جلب تسعة دواب محملة بالزليج من إشبيلية إلى غرناطة . وها نحن نرى أيدى عاملة من قرطبة وسيراميك من إشبيلية " متوجهة وموجهة إلى الحمراء " (١٥٢) .

وقد استمرت هذه السياسة طوال القرن السادس عشر وخصصت لها . ميزانية ضخمة ، ومن الأمور ذات الدلالات المهمة روح الأمر الصادر عن الملكة خوانا لعام ١٥١٥م والذى يشير إلى " أن الملك سيدى ووالدى والملكة سيدتى ووالدتى ، اللذين ذهبت روحهما إلى أعلى عليين ، قد حازوا مدينة غرناطة ومعها الحمراء حيث القصر الملكى الذى يتسم ببهائه وفخامته ، وكانت إرادة الملكين سيدى ووالدىّ وكذلك إرادتى أن يكون الحمراء والمنزل على أحسن حال ، وحتى يصبح خالدا مخلدا ويمكن القيام بذلك فقد أمرتُ أن تكون لهما مخصصات تستخدم فى الأعمال التى قد نأمر القيام بها فى الحمراء وفى المبانى حتى تكون فى أحسن حال وأبهاه وتظل دائما على هذا النحو .. " (١٥٣) .

أما السياسة (التى يمكن أن نطلق عليها ثقافية) التى سادت تلك الأعمال فهى الاحترام الكبير للمبنى بلجوء إلى هدم ما هو ضرورى لتهيئته للحاجات الجديدة . وقد أصبح ذلك مؤكداً بعد وقت طويل أى عام ١٥٨٨م حيث وضعت الشروط الخاصة بدهان وتذهيب برج قمارش **Comares** حيث تنص " على ضرورة احترام النظام القديم الذى كان عليه الدهان القديم الموروث عن المورو فى شكل التشبيكات والأوراق والرموز والمقربصات إلى غير ذلك ، وأن يتم تقليد ما كان قد أنجز فى السابق وكذلك الألوان والتشبيكات ولا يُلتزَم ذلك بشأن الأجزاء المستحدثة فى الحمراء ... " (١٥٤).

وفيما يتعلق بالإصلاحات التى جرت فى الحمراء فقد تحدثنا سلفا عن جلب السيراميك من إشبيلية وقد انتهت هذه التوريدات بإقامة بعض معامل الفخار فى منطقة سيكانوا **Secano** وترجع أصول بعض عائلات هذه المعامل إلى الموريسكيين . ومن الناحية التوثيقية نجد أن معمل آل إيرنانديث يتسم بوضع واضح ذلك أنه خلال

عام ١٥٧٠م قام جاسبار إيرنانديث بتوجيه طلب إلى كونت / تنديا Tendilla حتى لا يُطرد فهو يقوم بتقديم خدمات ضمن الأشغال الملكية . كما نعلم أيضا من خلال هذه الوثيقة توحيد معمل آل إيرنانديث وآل تينوريس من خلال زواج جاسبار إيرنانديث بـ لويسا تينوريو . ومن الواضح أن الالتماس قد قُبِل إذ استمر توريد السيراميك للأعمال الجارية فى الحمراء [١٥٥]. ويلاحظ أن أعمال الإصلاح استمرت طوال القرن السادس عشر ومن الصعب العصور على مكان فى الحمراء لا يخلو من مواد السيراميك التى فقدت . وتتكرر أسماء معامل الفخار وتستمر الأشكال والتقنيات .

قد أدى تغيير وظائف بعض الفراغات إلى تعديلات مهمة [١٥٦] . فقد استخدم صالون المشور mexuar الناصرى كمصلى وكذلك الأمر بالنسبة للجزء العلوى المرتبط " بالغرفة الذهبية " حيث كانت حجرة لــ خيرمانا فويكس G.Foix وكذلك لأعضاء آخرين من الاسرة المالكة ، وهذا هو السرّ فى الهيكل الخشبى فى السقف الذى يحمل زخارف مذهّبه (الغرفة الذهبية) حيث تختلط الألوان ذات الطبيعة القوطية والتروس والرموز الخاصة بالملوك الكاثوليك . وهذه العناصر سوف تعاود ظهورها فى سقف الدهليز الذى يربط بين صحن "الغرفة الذهبية " وصحن قمارش لكنه يحمل الآن نقوشا كتابية قشتالية تُذكر بالاستيلاء على المدينة .

أما بهو السباع فله عدة ملامح تتحدد فى قيام الإمبراطور كارلوس الخامس باستخدام " قاعة الأختين " كغرفة طعام . وبالتالى لا نستغرب أن نعثر بين الزخارف الجصية الموجودة فى الأكشاك الكائنة فى دهليز البهو المذكور الترس الإمبراطورى أو ذلك الخاص بالملوك الكاثوليك والكائن أرضا فى "صالة الملوك " . وفى نهاية المطاف نشير إلى قبة المقربصات الكائنة فى صالة " الشمسيات " Ajimeces ضمن مجموعة قاعة الأختين . وقد طالت يد الإصلاح هذه القبة خلال الفترة بين ١٥٣٧م و ١٥٤٧م وكان ذلك على يد المعلم فرانثيسكو دى لاس مادیراس [١٥٧] .

أما فيما يتعلق بجنة العريف Generalife فقد جُعِلَت لعدة نبلاء منذ اللحظة الأولى للاستيلاء على غرناطة وانتهى بها المطاف لتصبح فى يد أسرة / جرانادا بنيجاس C. Venegas من أصول ناصرية. وقد كان على هؤلاء تخصيص مبالغ سنوية للحفاظ

عليها كما كانوا على اتصال دائم بالملك الذى يمد يد المساعدة فى الإصلاحات العاجلة . ومع كل هذا فإن أبرز شىء هو الحفاظ على الحدائق الرائعة والتى أعجب بها أندريانا فاجيرو [كان سفيرا لجمهورية البندقية لدى الإمبراطور كارلوس الخامس وكانت وفاته عام ١٥٢٩] Andres Navagero الذى زارها عام ١٥٢٦م (١٥٨) . وقام بعبء هذه الحدائق متخصصون فى هذا الأمر من الموريسكيين . كما أنه بعد تمرد الموريسكيين وبعد حرب البُشُرات وعمليات الطرد التى لحقتها طلب قائد المكان أن يعود هؤلاء المتخصصون الموريسكيون ، ولبى خوان دى أوستريا (النمسا) الطلب عام ١٥٨٣م وسمح بوجود سبعة من الممكن أن يحملوا أسلحة (١٥٩) .

ويتحدث فرناندو تشيكا F.Checa عن هذه الحدائق التى ترجع إلى القرن السادس عشر : " إن الحديث عن موضوع مثل الحديقة الإسبانية ـ العربية خلال القرن السادس عشر لابد وأن يحظى بكل الاحترام والتقدير حيث نلاحظ الالتزام الآثارى والبعد الجمالى الذى يثير الإعجاب بموروث ينظر إليه لا على أنه فى حد ذاته كذلك بل على أنه عنصراً فعليا يدخل فى جماليات المتعة التى نراها فى نهاية القرن فى البلاطات ذات الطابع المانرزم " manierista(١٦٠) .

٥ - ١١ : تجربة جزر الكنارى

يرجع السبب فى التوسع الجغرافى الذى حدث خلال القرن الخامس عشر بالاستيلاء على جزر الكنارى إلى الأمور التجارية والجغرافية السياسية التى تهدف إلى رقابة الشواطئ المغربية المطلة على المحيط الأطلنطى . ثم تتحول هذه الجزر بعد ذلك إلى محطة فى الطريق الذى يقود إلى أمريكا حيث يتم تزويد السفن بالمؤن كما ستتحول جزر الكنارى إلى مُصَدِّر للموارد البشرية لحمل ثقافة الجزر عبر الأطلنطى وقد شاركت فى عملية الغزو هذه بعض أسر النبلاء المقيمة فى جنوب إقليم الأندلس حيث حصلت على مواقع وألقاب لها وتحولت إلى أسر راعية حيث تكرر نفس النموذج الفنى فى أراضى الأجداد . كما أن هذه الأسر أخذت تشجع الجماعات الدينية من الفرنسيسكان والدومنيك والأغسطيين على الذهاب إلى هناك ، ومدت لها يد

العون فى إقامة أولى الأديرة التى أقيمت فيها المصليات الجنائزية لمن قاموا بالإشراف على إنشائها [١٦١] .

ولم تكن سهلة عملية غزو "الجزر المحظوظة" Islas Afortunadas التى بدأها النورماندى جان بيتانكور Jean Bethencoust (عام ١٤٠٢م) بل شملت القرن الخامس عشر كله حتى عام ١٤٩٦ م أى فى عهد الملوك الكاثوليك والسبب هو مقاومة السكان الأصليين " الذين كانت لهم ممالكهم ومظاهرهم الثقافية الشديدة الصلة بأهالى الشمال الأفريقى السابقين على العصر الإسلامى . ولقد كانت ثقافة الجوانش guanches متخلفة جدا لدرجة تصلها بالعصر الحجرى إذ لم تكن قد عرفت الكتابة بعد " [١٦٢] ، وقد ساعدت غيبة ثقافة محلية متطورة على نقل الثقافة الإسبانية من خلال التواجد أساسا (وليس من خلال الهيمنة) نظرا لقلة تعداد السكان الأصليين ، وتمثل ذلك فى نقل الأشكال الفنية للمستعمرين الذين قدموا فى الأساس من جنوب إقليم الأندلس . وسوف يتكرر هذا النموذج أيضا فى جزر الكاريبى ، ومن هنا فإن تجربة جزر الكنارى هى بمثابة المقدمة والتأكيد التاريخى لخطوات ذات طبيعة ثقافية لعب فيها الفن المدجن دورا رئيسيا .

وإذا ما كان علينا توضيح ملامح الفن المدجن فى جزر الكنارى فليسمح لنا معشر القراء أن نستشهد بما تقوله كارمن فراجا : " ما هو العنصر الذى يحدد ملامح الفن المدجن فى الكنارى ؟ يلاحظ أن النجارة هى التى تصنف العمارة الشعبية فى الجزر ضمن الإطار الجغرافى والزمنى لهذا الفن . ولا يجب أن نبحث فى الجزر عن منشآت شيدت باستخدام الآجر وزخرفت بالجص والزليج مثلما هو الحال من أرجن حتى إقليم الأندلس ومن بلنسية حتى البرتغال . فالفن المدجن فى الكنارى يحمل بصمة النجارة الأندلسية وهذا ما نراه فى الأسقف والبلكونات والشمسيات " [١٦٣].

والمبرر الأساسى لكثرة الإنشاءات باستخدام نجارة الخشب الأبيض فى جزر الكنارى هو الطبيعة البركانية للأرض والهزات الأرضية التى تجد معادلا لها فى مثل هذا النوع من الأسقف ، وكذلك لكثرة غابات الصنوبر خاصة فى جزيرة تنريفى Tenerife وفى جزيرة الكنارى الكبرى ولكن بدرجة أقل ، وفى جزيرة بالما . قد أسهمت هذه

الغابات فى تلبية الاحتياجات المحلية (حيث إن كلا من جزيرة لانثاروتى Lanzarote وجزيرة Fuerteventura تفتقران إلى هذا النوع من الخشب) والتصدير إلى شبه الجزيرة وقد تم منع الإتجار فى هذا النوع مع بداية القرن السادس عشر (١٦٤) . وقد كان لدى السلطات فى جزر الكنارى التى استقرت سياسيا واقتصاديا منذ بدء الأمر وعى بالأهمية التى عليها الموارد المتوفرة من الغابات ، وبالتالى نشأ نوع من التنظيم الخاص باستغلال تلك الثروات وفرض الرقابة الصارمة على من يقومون بقطع الأخشاب(١٦٥) .

كما تم العمل على اتخاذ نفس الوثائق التى تطبق فى شبه الجزيرة لتنظيم طبيعة العلاقة بين مختلف الحرف لضمان الحد الأدنى فى الأعمال وبالتالى الحفاظ على أنماط ثقافية موحدة . وعلينا فى هذه النقطة أن نعود بأبصارنا من جديد إلى الأندلس وبالتحديد إلى إشبيلية . ففى عام ١٥٠٦م تمت مساءلة مجلس بلدية جزيرة تنريفى حول عدم جودة أعمال البناء والتى تعود إلى عدم الإعداد الجيد للفنيين الأجانب وإلى آخرين لم يتم اختبارهم على يد الطائفة المختصة . وعلى ذلك تم تعيين اثنين من المعلمين لأعمال البناء (دييجو دى تورّس ، ودييجو رودريجيث) وأخر أعمال النجارة (خوان دى سانتّيا) والعمل بالمبادئ المطبقة فى إشبيلية فيما يتعلق بهؤلاء الفنيين (١٦٦) .

ويدفعنا هذا القرار الذى اتخذه مجلس بلدية تنريفى إلى الحديث عن الفنيين والمعلمين والمكان الذى جاءوا منه وهم الذين سوف يتولون على مدار القرن السادس عشر تحديد معالم الفن المدجن فى جزر الكنارى . وهنا نجد أن كارمن فراجا قد درست الموضوع بعمق ، وتشير فى دراستها إلى أن أغلب السكان - وخاصة طائفة الفنيين الذين كانوا يفدون إلى الجزر - كانوا من إقليم الأندلس لكن هذا لا يمنع من قدوم آخرين من أقاليم أخرى (إكستريمادورا) أو دول أخرى (البرتغال). وتؤكد الباحثة فى دراستها على أن تعداد السكان الموريسكيين لم يكن كبيرا كما أن أغلبهم كانوا من العبيد الذين أُسروا إثر " الرازّايا " (الغارات) التى كانت تُشنّ على السواحل الإفريقية المجاورة . ويمكن القول أيضا بأن بعضهم جاء من إقليم الأندلس وكانوا من الأحرار حيث عملوا فى ميادين مختلفة ضمن الهرم الاجتماعى الاقتصادى(١٦٧) .

وبعد أن استقر المقام بالكثير من هؤلاء المعلمين أقاموا مدارس لهم فى الجزر وهنا نلاحظ كثرة أسر الفنيين الذين ينقلون معارفهم " فبعد عام ١٥٥٠م نجد ألقابا وعرقيات تتحدث عن الحجارين الذين توارثوا المهنة أبا عن جد ونقلوا مهنتهم إلى الأبناء وكان أغلبهم من أبناء الجزر الأصليين الذين هاجر أجدادهم إليها فى الأزمنة الخوالى . وهذا ما نجده واضحا فى حالة خوان دى بلنسية الذى ولد فى بويرتودى سانتا ماريا P. de Santa Maria (قادش) ثم أقام فى أوروتابا Orotava خلال النصف الثانى للقرن السادس عشر وظلت هذه الأسرة تعمل حتى النصف الأول للقرن السابع عشر من خلال الأبناء (دييجو دى بلنسية و أخوة بدرو) [١٦٨] .

وتقدم لنا الباحثة المزيد من الأمثلة الموثقة حول انتشار الورش العائلية وكذلك قائمة مطولة بأسماء البنائين والحجارين والمحاجر والنجارين الذين عملوا فى جزيرة الكنارى حتى عام ١٧٠٠م [١٦٩] ، الأمر الذى يساعد على معرفة تاريخ ومكان المبانى المدجنة المختلفة . كما تساعدنا هذه الدراسة أيضا فى تحديد وجود مجموعات من الفنيين سريعى الحركة والتنقل قاموا بتنفيذ أعمال فى أكثر من مكان وأكثر من جزيرة. " فالحجارون والبناؤون والنجارون يتنقلون من جزيرة إلى أخرى ومن بلدة إلى أخرى حيث تتهيأ لهم فرصة العمل . وتسجل لنا الأراشيف الخاصة بالكنائس هذه التنقلات التى ساعدت فى إحداث عنصر الانسجام فى عمارة الجزر وهنا ليس من المستغرب أن نجد مثالا مثل النجار خوان فرنانديث الذى وقع عقدا فى ١٥٤٧/١٠/٢٢م يقضى بصنع هيكل خشبى - سقف - للمصلى الكبير بكنيسة سان أغسطين فى لاجونا "Laguna" مثل ذلك الذى قام بإعداده فى سان خوان دى تلدى . وأكثر من هذه الحالة دلالة ما نجده فى وضع لويس باربا الذى التزم عام ١٥١٢م أن يتولى فى لاجونا إعداد السقف الخاص بدير سان ميجل دى لاس فكتورياس التابع لجماعة الفرنسيسكان ، وبعد ذلك أعد عام ١٥١٨م سقف المصلى الكبير لكنيسة Nuestra Se?ora de Los Re-medios التى هى فى الوقت الحالى كاتدرائية (Nivariense) كما نجده عام ١٥٢٣م فى جزيرة لاس بالماس حيث يشارك فى الأعمال الخاصة ببناء الكاتدرائية . ويعود للظهور عام ١٥٢٧م وهو يعمل فى نفس المدينة ولكن فى مستشفى سان لاثارو " [١٧٠].

ولم يكد يتبقى لنا شىء من الآثار التى شيدت خلال القرن الخامس عشر ويرجع ذلك إلى التعديلات التى أدخلت عليها لاحقا فى ظل عمارة تتسم بسرعة البناء ، أو أن السبب يرجع إلى الكوارث المتنوعة مثل هجمات القراصنة . ومن بين الأمثلة الدالة على ذلك كنيسة سانتا ماريا دى لاكونثبثيون فى بتنكوريا Betancuria (جزيرة فويرتبنتورا) التى تأسست عام ١٤١٠م واشتعلت فيها النيران عام ١٥٩٣م بسبب الهجوم الذى تزعمه " Xabán Arráez ، ولهذا فإن أقدم الكنائس ترجع إلى القرن السادس عشر وتتركز فى سانتا كروث دى لاپالما . كما تكثر الكنائس خلال القرن السابع عشر و عناصر من فن الباروك ، وكذلك الحال فى القرن الثامن عشر عندما أنشئت مجموعة كبيرة مثل دار العبادة المسماة سانتا أنا فى Garachico (تنريفى) ° (١٧١) . ويتحدث النص الذى أوردناه من بحث كارمن فراجا عن السقف الخشبية المقبية لكنه يساعدنا فى الوقت ذاته على فهم المراحل التاريخية المختلفة والمستمرة للبناء ، وكذلك الحفاظ على النماذج الأمر الذى جعل النماذج المنفذة خلال القرن السادس عشر تتسم بأنها خارج مسار الزمن وبأنها شعبية .

وإذا ما انتقلنا إلى أرض الواقع لوجدنا الأنماط الأكثر بساطة من حيث توزيع الفراغات سواء فى العمارة الدينية أم المدنية ، هى السائدة فى جزر الكنارى ، وذلك باللجوء إلى الخامات المحلية وأخذ فى الاعتبار الظروف المناخية .

وإذا ما تناولنا العمارة الدينية لوجدنا نموذجين من المخططات سواء كانت من بلاطة واحدة أو ثلاث بلاطات . وهذان النموذجان فيهما بعض السمات المميزة إذا ما أخذنا فى الاعتبار توزيع فراغات الصدر . ففى الحالة الأولى - البلاطة الواحدة - نجد مقصورة الكهنة مميزة من خلال عقد مدخل Toral أو نهاية فراغ مستمر حيث يظهر أحيانا ما يطلق عليه بمنطقة التقاطع الزائفة ، وهى الناجمة عن إضافة مذبحين جانبيين (مثلما هو الحال فى سانتا كتالينا دى لوس بايسّ ، والقديس بوينايتتورا دى بتنكوريا فى جزيرة لانثاروتى ، وكذلك Nuestra Señora de la Candelaria ببلدة تيخارا فى (بالما) وسان أغسطين فى بالماس جران كنارياس) ، وهذا النوع من المخططات شائع فى الكنائس الشعبية ومبانى الأديرة (سانتو دومنجو دى لا لاجونا

فى جزيرة تنريفى ، وسان فرانثيسكو فى لاس بالماس ، أو ما كان ديرا فى السابق فى تنريفى) وهناك تنويعة متطورة لهذا النمط تتمثل فى كنيسة Puerta de Cruz ذات بلاطتين إذ أضيفت بلاطة إلى المخطط الرئيسى لضرورات ملحة بعد تجاوز الضوائق الاقتصادية المتعلقة بمرحلة التأسيس (سانتا أورسولا دى أديخى ـ تنريفى ـ وسان فرانثيسكو فى تيلدى ـ جران كنارى ـ أو N. Señora de la Regla فى باخارا ، وسان ميجل أركانخل فى توينخى Tuineje (كلاهما فى نويرثبتورا).

وفيما تعلق بالمخطط البازليكى يمكن أن نلاحظ أن مقصورة الكهنة مميزة بالبروز عن مستطيل البلاطات (سان ماركوس فى إيكود Icod وسانتا كتالينا فى تاكورونتى ، و N. Señora de la Peña فى بويرتو كروث (وكلها فى تنريفى) أو كنيسة سلبادور فى سانتا كروث دى لابالما) ، أو أن المقصورة لا تكاد تتميز عن باقى فراغات الكنيسة وذلك من خلال مصليات جانبية (سانتا ماريا دى بتنكوريا) . كما نجدها أحيانا عبارة عن فراغات ثانوية وكأنها غرف حفظ المقدسات وبذلك تقوم بوظيفة اكتمال المستطيل العام للمبنى (Nuestra Seóora de la Concepción فى ريالنجو باخو ، وكنيسة سانتياجو فى رياليخو ألتو ـ تنريفى) . وهناك تنويعات ترتبط بالتربيعة البارزة والخاصة بالمذبح الرئيسى ، وكذلك غيبة مقصورة الكهنة ذات المدخل وكذلك وجود منطقة التقاطع [١٧٢] . وقد وردت هذه النماذج من إقليم الأندلس وخاصة من الدائرة الإشبيلية . والشىء الأهم هو أنها كلها كانت مسقوفة بالسقف الخشبى المقبى المدجن ، ويبرز من بين تلك الأسقف تلك الخاصة بالبلاطة المركزية ومقصورة الكهنة . وفى حالة وجود البلاطات الجانبية فإن الأسقف المستخدمة ليست مثل تلك المستخدمة فى شبه جزيرة أيبيريا (أى الأسقف المعلقة) بل كانت من الطراز ذى المسند والرباط أو (المسند والكتلة الخشبية فى الأعلى hilera) مع وجود أخشاب قصيرة مزخرفة بالتشبيكة المُسمرة وكأننا أمام مصد ، وهو ما نرى فى كنيسة بيكتوريا دى أثنتيخو [١٧٣].

وفيما يتعلق بالأعمال التى لازالت باقية نجد حولها بعض الدراسات التى تساعدنا على العثور عليها فى مختلف أنحاء جزر الكنارى وأن نقترب بدقة من الميراث المدجن فى الكنارى بدءًا بالكنائس البسيطة الواقعة خارج الرقع العمرانية وانتهاءً بتلك الإنشاءات الضخمة وما وقع من تعديلات وما مرت به من أحداث تاريخية [١٧٤] .

ففى جزيرة بالما نجد الكنيسة الأم المسماة سالبادور فى العاصمة " تتكون من ثلاث بلاطات لكل واحدة منهم سقف من طراز المسند والرباط على شكل مِعْجَن : فالبلاطة المركزية أكبر من الجانبيتين لكنها كلها مزينة بالتشبيكات حيث تشكل التكوينات الهندسية المذكورة والعناصر اللونية زخارفها الرئيسية التى تتركز فى المصد ، و كما نجد أيضا عناقيد من المقربصات وزخارف متدلية Pinjantes وقد اجتمعت كلها فى انسجام كامل . ويرجع سقف البلاطة الرئيسية إلى الثلث الأخير من القرن السادس عشر رغم أنه قد جرت عليه يد الترميم خلال القرن الرابع عشر إذ تولى الأمر / أنطونيو دى أورباران ، ثم تلى ذلك ترميم آخر خلال الثامن عشر على يد / كارلوس إيريو . أما السقف الخاص باليمنى epistola فيرجع إلى الثلث الأخير للقرن السابع عشر . وبالنسبة للبلاطة اليسرى evangelio فنحن نعرف اسم القائم على أمر السقف فيها وهو جاسبار نونيث (حوالى عام ١٦٠٠م) " (١٧٥) .

وتحتفظ جزيرة الكنارى الكبرى G. Canaria بالعديد من الآثار المدجنة التى تقف فى مواجهه الأسلوب القوطى الذى عليه الكاتدرائية . ومن بين تلك الآثار ما يتعلق بالكنيسة السابقة لسان تيلمو التى شيدت خلال القرن السادس عشر على يد طائفة الملاحين mareantes وقد بقى منها هيكلها الخشبى المثمن ذو التشبيكة فوق مقصورة الكهنة وكذلك بلاطتها المسقوفة على طراز " المسند والرباط " .

وخلال القرن السابع عشر تُبرز عملية إعادة بناء كنيسة سانتا ماريا دى لا كونثبثيون دى بتنكوريا (جزيرة فوير تبنتورا) (١٧٦) . أما المحصلة فهى مجموعة عمرانية مكونة من ثلاث بلاطات حيث نجد أن مقصورة الكهنة والمصليات الجانبية تتخذ نفس الخط العمرانى ، ويقوم المبنى على أعمدة توسكانية وعقود نصف أسطوانية باستثناء ذلك الذى المدخل إلى المذبح الكبير فهو مدبب . ولكل واحدة من هذه البلاطات سقف عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند والرباط . ومع هذا يبرز فى ذلك المبنى الهيكل (السقف) الخشبى الخاص بحجرة حفظ المقدسات فهو مثمن الشكل وذو كتل معمرية وزخارف بها وُرَيْدات فى الشوارع بين الكتل وحليات متدلية فى المصد . "وهناك معلومات تقول بأن النجار / خوان جومث كان يعمل خلال عام ١٦٤٥م فى هذا الهيكل

الخشبى الخاص بالبلاطة الرئيسية ، بينما كان / توماس أيرنانديث يقوم بذلك فى البلاطتين الجانبيتين فى نهاية القرن أى عندما تم اتخاذ القرار بتوسعة المبنى (١٧٧).

وقد شهدت جزيرة تنريفى الكثير من المنشآت التى يقى الكثير منها وهدم بعضها فى الوقت ذاته ومن ذلك نذكر كنيسة سانتا كتالينا فى تاكورونتى . فالبلاطات الثلاث مسقوفة بهياكل خشبية من طراز المسند والرباط ، ويبرز من بينها تلك المتعلقة بالمصليات الجانبية الكائنة فى منطقة الصدر ، أما سقف البلاطة اليسرى evangalio الذى يرجع إلى القرن السادس عشر (أى عندما كانت مقصورة الكهنة فى المبنى القديم) فهو مثمن ومن النوع المكشوف apeinazado ذى التشبيكة . أما بالنسبة للبلاطة الأخرى (اليمنى) epistola فسقفها مثمن ومزخرف بوريدات فى اللوح .

ويجب علينا الحديث عن أعمال الإحلال التى تمت عبر القرون وكانت لها طبيعة تاريخية أو أنها أحدثت تغييرا فى الشكل الجمالى للمبنى . وفى هذا الصدد يمكننا ذكر كنيسة Nuestra Señora de la Asunción فى عاصمة جزيرة جوميرا حيث تم تغيير النجارة القديمة أثناء القرن العشرين ، وهى كنيسة مكونة من ثلاث بلاطات لها سقف مقبى من كتل معمرية . كما حدث وضع مماثل لكنيسة Nuestra Señora de la Con – cepción فى بلدة بالبردى (جزيرة إيرّو) . أما بالنسبة للكنائس التى فُقدت فهى كثيرة تلك التى كانت ضحية هجمات القراصنة مثل كنيسة سان مارثيال فى روبيكون Rubicón أو كنيسة عذراء دى جواد ألوبا فى تيجيس Teguise وكلتاهما فى لانثاروتى ، أو كنيسة عذراء أسونثيون فى .. Gomera إلخ (١٧٨) .

تتسم عمارة الأديرة بأن فراغاتها تتوزع بين دير به صحن له سمات قريبة من العمارة المدنية رغم أنه مهيأ لاستخدام الجماعة التى تقطن فيه ومن ناحية الفراغات فالأمر يرتبط بأهمية وعدد المنتظمين . أما بالنسبة للكنيسة التى عادة ما تكون ملتصقة بأحد جوانب مقر الإقامة فهى مكونة من بلاطة واحدة ، وعند القيام بدراسة هذه المبانى يجب أن نشير إلى أن الكثير منها قد أسسته طبقة النبلاء وأن بعض هذه المبانى كان فى الأصل منزلا تبرع به أحد النبلاء .

وقد أسهم فسخ الوقف خلال القرن التاسع عشر فى ضياع جزء من هذه المبانى ، ولم يتبق إلا الكنائس التى أخذت تتبع بعض الإبرشيات . ومع ذلك يمكننا أن نلاحظ بقاء بعض هذه الموروثات فى سانتا كروث دى لابالما وهى كنيسة دير سانتو دومنجو ، حيث توجد بها الأسقف الخشبية المقبية فى البلاطة والصدر . وسقف هذه المنطقة الأخيرة مثمن وله كتل معمرية كما أنه مكشوف apeinazado وله تشبيكة من ثمانية ومثمنات بها وريدات مذهّبه فى اللوح.

وقد بقيت كنيسة دير الفرنسيسكان فى تيجيسى Teguise وهى كنيسة ترجع إلى القرن السادس عشر وأسسها (سانشو دى إيريرًا العجوز S. H. elviejo سيد جزيرة لانثاروتى) ثم تعرضت لحريق عام ١٦١٨م على يد بعض القراصنة وتلا ذلك عملية الترميم . ويمكننا أن نبرز من بين الأسقف ذلك الخاص بمقصورة الكهنة فالسقف مكون من أربعة جوانب به تقاطعات وبعض الموضوعات الزخرفية الهندسية الأخرى . ويوجد فى وسط الأوتار شكلا نجميا من ستة عشر طرفا بالإضافة إلى التشبيكات والسقف الخاص بالمقصورة الكائنة فى البلاطة اليمنى شبيه بالسابق رغم أن المصد أكثر بساطة. والأمر يختلف بالنسبة لصدر البلاطة اليسرى فهو سقف مثمن بشوارع عبارة عن كتل " Limas "(١٧٩) .

وفى جزيرة الكنارى هناك كنيسة دير سان فرانثيسكو " إذ بها سقف مكون من ثمانية جوانب وكتل معمرية كلها مليئة بالتشبيكات مثلما هو الحال فى المصد والحمالة والمثلثات الكروية، ويرجع البدء فى هذا العمل إلى ما قبل عام ١٦١٢ حيث تم الانتهاء منه " (١٨٠).

وتحتفظ لاجونا Laguna بمثالين من أهم الأمثلة فى جزر الكنارى وهما دير سانتا كتالينا دى سينا ودير سانتا كلارا . وقد كان الدير الأول قصرا لقائد جزر الكنارى السيد / ألونسو فرنانديث دى لوجو ، إذ بنى خلال بداية القرن السادس عشر ثم مُنِحَ المبنى إلى راهبات طائفة الدومنيكان . وقد أدى هذا التغيير فى وظائف المبنى إلى تهيئته معماريا ووجود صحن حوله مقر الإقامة فى الوقت الحاضر .

كما أن الدير الثانى يرجع إلى نفس الأصول إذ تم منحه عام ١٥٧٥م للراهبات الكلاريساس Clarisas ، وهنا تم بناء الكنيسة لاستكمال المجموعة " وترجع دار العبادة إلى السنوات الأخيرة للقرن السابع عشر ، وهو يتكون من بلاطة واحدة لها سقف من طراز المسند والرباط ، ومصلى كبير له سقف ذو مصد مزخرف بموضوعات بارزة حيث تظهر صورة سان فرانثيسكو وسانتا كلارا على الكنار وهما مؤسسا الجماعة ، أما برج الأجراس والمراقبة فله شمسية جميلة ويرجع بناؤه إلى عام ١٧١٧م ، كما أن الصحون ترجع هى الأخرى للقرن الثامن عشر وهنا يبرز السقف الخشبى المقبى الذى يوجد فوق بسطة السلم القريبة من غرفة تناول الطعام " (١٨١) .

أما بالنسبة للعمارة المدنية فإننا نجد بعض المبانى التى تتسم بأنها عادية للغاية، وتقع فى مخططات عمرانية جديدة ، حيث لم يتبق أثر للمخطط الخاص بالعصور الوسطى . ويعتبر الصحن مركز المبنى حيث توجد الدهاليز ذات العتب فى الطابقين، والدعامات Soportes الخشبية أو الأعمدة الحجرية. ويمكن أن يكون منزل Lercaro فى لاجونا خير مثال يعكس مكونات ذلك النوع من العمارة المدنية فى نهاية القرن السادس عشر ، كما نعرف من خلال البناء اسم النجار وهو / سلبادور لويث الذى تولى تنفيذ الأسقف عام ١٥٩٥م (١٨٢) .

وما يثير الانتباه فى مثل هذه العمارة هو وجود شرفات ضخمة فى الواجهات، وكذلك شمسيات ذات تشبيكات خشبية . ومما لا شك فيه أن هذه العناصر هى من الموروث الإسلامى وخاصة التشبيكات . لكنها سوف تكون ممنوعة فيما بعد، وسوف تأمر اللوائح الخاصة بالمجالس البلدية بهدمها فى مدن شبه الجزيرة خلال القرن السادس عشر، وذلك فى محاولة لإزالة التعديلات على الشبكة العمرانية وتسهيل الاتصالات . غير أن هذه التفاصيل سوف تتطور وتستمر فى جزر الكنارى لتشكل جزءًا هامًا من صورتها العمرانية، وبذلك نراها فى المبانى الدينية (شمسيات الأديرة، وخاصة دير كونثبثيون فى جارا تشيكوا شمسيات سانتا كتالينا ، والقديسة كلارا فى لاجونا) وفى المبانى المدنية المنتشرة فى سان سباستيان دى لاجوميرا (منزل الكونت)،

وســان خــوان دى لارمــبــلا ، وتاكــورونتى ، وإيكو دى لوس بينوس ، وأوروتابا (منزل البلكونات) فى لاجـونا . وهنا لا ننسى المنازل الكائنة فى جـزيرة لابالما. كـمـا أن السلطـات العامة اسـهمت فى دعم وتطوير هذا النوع من المنازل ، فعلى سبيل المثال نجد أن مـجلس بلدية تنريفى يشجـع على بنائها عام ١٥١٨م فى مكان هام فى المدينة مثل مـيدان القائد فى " لاجونا "[١٨٣] . ويكمن السبب فى ذلك إلى رحـابة التصـاميم واتسا ع الشوارع والميدان فى هذه الرقعة العمرانية الجديدة ، حتى لا نشهد مشاكل مثل تلك الموروثة عن القرون الوسطى، ولنفس هذه الأسباب نجد انتشار ذلك النموذج فى أمريكا، وخاصة فى منطقة الكاريبى وفى نيابة المملكة فى بيرو .

الهوامش

(١) P.J. Lavado Paradinas La carpintería, mudéjar en Fievra dc C'ampos, pág. 191.

(٢) P.J. Lavado Paradinas, Artes Aplicadas, pág. 268.

(٣) Ibídem, pág. 272.

(٤) Ibídem.

(٥) B. García Figuerola, Techumbres mudéjares en la provincia de Salamaca, pág. 64.

(٦) Ibídem, págs. 64-65.

(٧) Ibídem, págs. 65-66.

(٨) Cfr. T. Pérez Higuera, C. Delgado et a1ii, Arquitectura de Toledo. Del Romano al Gótico, págs. 181-186.

(٩) - P. F. García Gutiérrez y A. F. Marténez Carbajo, Iglesias de la Comunidad de Madrid p?g. 219.

(١٠) خصصت ماريا أنخلس تواخاس بحثا يتعلق بهذه الكنيسة ، ووثقت بدقة شديدة مراحل إنشاء هذه الكنيسة ، والمعلمين الذين أشرفوا عليها. وكذلك التثبت من النقوش الكتابية الكائنة فى أرضية البلاطة الجانبية اليمنى.انظر:

M. A. Toajas Roger, carpintería y arquitectura del Renacimiento en Madrid: Las techumbres de la parroquial de Camarma de Esteruela, págs. 19-54.

(١١) نفس المصدر ص ٣١ (...) .

(١٢) نفس المصدر ص ١٢٦- ١٢٧ .

(١٣) نفس المصدر ص ١٣١، ١٤١، ١٧٧ .

(١٤) Cfr. P. J. Lavado Paradinas, La iglesia Parroquial de la Asunción en Moratilla de los Meleros (Guadalajara), pégs. 115 - 122.

Cfr. P.F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, op. cit., pág. 88. (١٥)

Cfr. B. Pavon Maldonado, Arta Toledano: Islámico y Mudéjar, pág. 88. (١٦)

M. A. Castillo Oreja, La Universidad de Alcalá en las empresas de Cisneros, pág. 30. (١٧)

Ibídem, pág. 36. (١٨)

Cfr. M. A. Castillo Oreja, Colgio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, pág. 35. (١٩)

Ibídem, págs. 48-50. (٢٠)

Ibídem, págs. 55-56. (٢١)

M. A. Toajas Roger, En torno al llamado "Estilo Cisneros": La techumbre del Paraninfo de Alcaá de Henares, pág. 79. (٢٢)

Ibídem, pág. 89. (٢٣)

G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, pág. 18. (٢٤)

G. Borrás Gualis, Arte mudéjar aragonés, pàgs. 160-161 (٢٥)

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2. (٢٦)

C. Morte García, El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona, pág. 142. (٢٧)

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, pág. 351 (٢٨)

Ibádem, págs. 57-58. (٢٩)

Ibídem,voL. I,pág. 289. (٣٠)

Ibídem,vol.2,pág. 111. (٣١)

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte mudéjar aragonés, pág. 188. (٣٢)

Ibídem, págs. 194-197. (٣٣)

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, pág. 286-291. (٣٤)

Ibídem, págs. 43-47. (٣٥)

Ibídem, pág. 443. (٣٦)

Cfr. M. I. ´Alvaro Zamora, La torre de Santa Maréa de Uteb y la azulejería de Muel, págs. 25-27. (٣٧)

(٣٨) G. Borrás Gualis, op. cit., vol. 2, pág. 444.

(٣٩) J.L. Corral y F. J. Peña (eds.), La Cultura Illámica en Aragón, pág. 8.

(٤٠) Cfr. C. Gómez Urdáez, Arquitectura Civil en Zaragoza en el siglo XVI, págs. 196-197 y 205.

(٤١) Ibídem, págs. 130-131.

(٤٢) Cfr. C. Antolín Coma, La techumbre de la casa de Gabriel Sánchez.

(٤٣) P. Mogollón, El Mudéjar en Extremadura, en G. Borrás (coord.), "El Arte Mudéjar", págs. 86.

(٤٤) P. Mogollón, El Mudéjar en Extremadura, págs. 213.

(٤٥) Ibídem, págs.2l4.

(٤٦) Cfr. M. P. Peáa G?mez, Arquitectura y Urbanismo en Llerena, págs. 120-130.

(٤٧) P. Mogollón, op. Cit., pàgs. 236-238.

(٤٨) Un ejemplo de ello sería la torre de la iglesia parroquial de Santa Lucía en Puebla de Sancho Pérez (Badajoz), también de la Orden Militar de Santiago, cfr. ibídem, págs. 257-259.

(٤٩) P. Mogolón, El Mudéjar en Extremadura, en G. Borrás (coord.), "E1 Arte Mudéjar", págs. 90-9 1.

(٥٠) Cfr. P. Mogollón, El mudéjar en Extremadura, págs. 197-199.

(٥١) Ibídem, págs. 200-204.

(٥٢) Ibídem, págs. 204-206 y 195-197.

(٥٣) Ibídem, págs. 263-265.

(٥٤) Ibídem, págs. 127-131.

(٥٥) Cfr. A. Ruiz Mateos, Las Casas de la Encomienda pertenecientes a la Orden de Santiago en Tierras Extremeñas, págs. 247-259.

(٥٦) Cfr. A. Ruiz Mateos, Residencias del Tribunal de la Inquisición de Llerena en Palacios Santiaguistas, págs. 255-273 y Palacio de los priores de San Marcos de León, situado en Puebla del Prior; páginas 209-231. Sobre los palacios de Llerena, cfr. M. P. Peña Gómez, op. cit., págs. 249-262.

(٥٧) J. Bérchez y A. Zaragoza, En tomo al legado hispanomusulman en el ámbito arquitectónico valenciano, pág. 94.

(٥٨) Ibídem, págs. 95.

(٥٩) Ibídem, págs. 96.

(٦٠) Cfr. A. Zaragoza Catalán, Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana, páginas 309-316.

(٦١) La primera sistematización cientifica la realizó: A. E. Pérez Sánchez, Iglesias mudéjares del Reino de Murcia, págs. 91-112.

(٦٢) Ibídem, págs. 93-96.

(٦٣) C. Gutiérrez-Cortines Corral, Renacimienlo y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena, págs. 439.

(٦٤) Cfr. A. E. Pérez Sanchez, op. cit., págs. 96-97.

(٦٥) C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., pág. 440 y A. U. Pérez Sanchez, op. cit., pág. 97.

(٦٦) C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 440.

(٦٧) Ibídem, págs. 442-451 y A. E. Pérez Sanchez, op. cit.. págs. 99-100.

(٦٨) C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 441.

(٦٩) Ibídem, págs. 4.53.

(٧٠) A. E. Pérez Sanchez, op. cit., págs. 101.

(٧١) Cfr. C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 464-470.

(٧٢) Ibídem, pág. 465. El edificio no existe en la actualidad.

(٧٣) Las capillas laterales se irñan aóadiendo desde fines del siglo xvl.

(٧٤) C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 468.

(٧٥) Ibídem, págs. 470.

(٧٦) نفس المصدر ص ٤٧٣ ، ومن المؤسف أن الأعمال المدجنة التى كانت فى بلدة لوركا اختفت جميعها، ومع هذا تخبئ لنا الوثائق معلومات عن أعمال كبرى مثل المصلى الكبير فى الكنيسة التابعة لدير لا مرثيد ، حيث كان له سقف عبارة عن هيكل خشبى مثمن الشكل عند منطقة الصدر ، وكان المؤسس هو النبيل/ خوان جارثيا دى ألكاراث (...) انظر:

Cfr. M. T. Belda Iniesta y M. T. Marín Torres, Las Techumbres mudéjares de Lorca en el siglo XVI pàgs. 105-111.

(٧٧) A. E. Pérez Sanchez, op. cit., pág. 106 y C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 464.

(٧٨) M. T. Belda Iniesta y M. T. Marín Torres. op. cit., págs. 116.

(٧٩) AA.VV., Historia de la Región Murciana, tomo V, págs. 350.

(٨٠) AA.VV., Gatálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba, tomo VI, págs. 187.

(٨١) G. Cfr. Duclós Bautista. carpintería de lo blanco en La arquitectura re1igiosa sevillana, págs. 312-313.

(٨٢) Ibídem,págs. 314.

(٨٣) Ibídem,págs. 315.

(٨٤) Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, Guía artistica de Sevilla y su provincia, págs. 103.

(٨٥) Cfr. G. Duclós Bautista, op. cit., págs. 310-311.

(٨٦) Ibídem,págs. 311.

(٨٧) Cfr. L. Gila Medina, El Mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística, págs. 135.

(٨٨) Cfr. M. A. Jordano Barbudo, Arquitectura medieval cristiana en Córdoba..., págs. 217.

(٨٩) Ibídem, págs. 202- 203.

(٩٠) Ibídem, págs. 205-206.

(٩١) Ibídem,págs. 51.

(٩٢) Cfr. G. Duclós Bautista, op. cit., págs. 228.

(٩٣) Cfr. M. C. Fraga González, Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucia, págs. 284-286.

(٩٤) Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., págs. 470.

(٩٥) Cfr. M. C. Fraga Gonzalez, op. cit., págs. 262.

(٩٦) Ibídem, págs. 269-272.

(٩٧) Cfr. AA.VV., Gatálogo Monumental y Artistico de la Provincia de Córdoba, tomo V, pags. 79-86 y 27-34.

(٩٨) Ibídem, tomo VI, págs. 33.

(٩٩) Cfr. L. Gila Medina, op. cit.,págs. 136-137.

(١٠٠) Ibídem, pág. 130 y Arquitectura religiosa de La Baja Edad Media en Baeza y Úbeda, págs. 116-121.

(١٠١) Cfr. L. Gila Medina, El Mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística, págs. 139-140.

(١٠٢) V. Lleo Cañal, Nueva Roma: mitología y humanisimo en el Renacimiento sevillano, págs. 30.

(١٠٣) Cfr. V. Lleo Cañal, La Casa de Pilatos.

(١٠٤) Cfr. F. Collantes de Terán Delorme y L. Gómez Estern, Arquitectura Givil Seviliana, págs. 1-7.

(١٠٥) Ibídem, págs. 47-48, 167-169, 233-236 y 243-251.

(١٠٦) Ibídem,págs. 85.

(١٠٧) من المهمة الإشارة إلى احترام العادات الإسلامية حتى فى القرى الصغيرة. وهنا نجد أن من الأمور ذات الدلالة إعادة بناء حمام فى بلدة Peza ، ليكون قاصرا على استخدام المسلمين، رغم أن الحمام كان ملكا لمسيحى من بلدة وادى آش. وجاء ذلك بناء على توصية من مجلس بلدية المدينة. وقد توقف الحمّام عن العمل عام ١٥١٣م ، وكان هذا التغير مرهونا بالوضع السياسى ، واستخدمت الأراضى المقام عليها الحمام والمسجد المجاور فى إقامة كنيسة. انظر:

M. Espinar Moreno, Rentas y Tributos de los baños de las tierras de Guadix: el baño de la Peza (1494-1514) p. 177-187.

(١٠٨) Cfr.J. Szmolka Clares, Elgobiemo municipal de Granada y La Capitanía General (1492-1516), págs. 85-86.

(١٠٩) Ibídem,págs.87.

(١١٠) Cfr. C. Asenjo Sedano, Guadix, la ciudad musulmana del siglo XV y su transformación en La ciudad neocristiana del siglo XVI, págs. 235-248.

(١١١) Cfr. N. Cabrillana, Almería morisca, v. 47-49.

(١١٢) Sobre la morería de Málaga, cfr. M. D. Aguilar García, Málaga: (1487-155Q). Arquitectura y Ciudad, págs. 95-96.

(١١٣) Documento citado en: A. Galán Sanchez y R. Peinado Santaella. Hacienda regia y población en el reino de Granada: La geografía morisca a comienzos del siglo XVI págs. (52-63.

(١١٤) Para Málaga4 cfr. M. D. Aguilar García, op. cit., páginas 72-96. Para Granada: R. López Guzmán, Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI, págs. 59-94.

(١١٥) En Málaga el Cabildo ocupará una mezquita, cfr. M. D. Aguilar García. op. cit., págs. 131.

(١١٦) Sobre la evolución urbana de Granada y sobre edificaciones concretas. cfr. R. López Guzmán, op. cit. e I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, Arquitectura mudéjar granadina.

(١١٧) Este cambio de culto llevaba también implícito que los bienes con que se mantenían las mezquitas pasaban ahora a las nuevas iglesias. cfr. M. Espinar Moreno y J. J. Quesada Gomez. mezquitas convertidas en iglesias en las comarcas de Guadix y Baza (1490-1501). Datos sobre el urbanismo mudéjar, páginas 767-7 y 5.

(١١٨) E. Pérez Boyero, La construcción de las iglesias en el Marquesado de los Vé1ez, págs. 813.

(١١٩) Ibídem , págs. 814.

(١٢٠) Cfr. j. M. Gómez-Moreno, La visita a las Alpujarras de 1578-79. págs 356-357.

(١٢١) Cfr. M. D . Aguilar García, Malaga Mudéjar. Arquitectura religiosa . y civil, págs. 168-20 y Villanueva Muñoz y M. R. Torres Fernández. Armaduras mudéjares en las iglesias de la provincia de Almería. págs. 291-302.

(١٢٢) El pirmer intento seguido posteriormente por otros autores corrésponde a J. A. García Granados, La iglesia parroquial de Guadahortuna, págs. 1 19-158.

(١٢٣) J. M. Gomez -Moreno Calera, El Mudéjar Granadino, pág. 148 .

(١٢٤) Para ampliar la informacion sobre los ejemplos que se citarán son fundamentales los siguientes estudios, para Almería: M. R. Torres Fernández,

La Arquitectura Civil y Religiosa en los siglos XVI al XVIII, págs. 1299-1312; para Málaga: M. D. Aguilar García. Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil y para Granada: I. Hentares Cuéllar y R. López Guzmán, Arquitectura Mudéjar Granadina.

M. D. Aguilar García, op. cit., págs. 63. (١٢٥)

Ibídem. págs. 68-79. (١٢٦)

Ibídem, págs. 67. (١٢٧)

M. D. Aguilar, El mudéjar en el Reino de Granada: Realizaciones de Alm- (١٢٨) ería y Málaga, pág. 60. Véase, también, de la misma autora: Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil, pégs. 89-90.

Cfr. M. D. Aguilar García, Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil, (١٢٩) págs. 90-92.

J. M. Gómez -Moreno Calera, La ig1esia de la Encarnación de Albolte. (١٣٠) Arte e Historia.

Sobre materiales y su utilización en la provincia de Almeria. cfr. M. R. (١٣١) Torres Fernández y E. Villanueva Muñoz, Aspectos de la arquitectura mudéjar almeriense: materiales y técnicas. págs. 559-570.

La cerámica arquitectónica aun no está bien estudiada. Cfr.J. M. Gómez - (١٣٢) Moreno El Mudéjar Granadino, págs. 146-147.

Sobre torres malagueñas. cfr. M. D. Aguilar García, op. cit., págs. 141- (١٣٣) 149.

Cfr. R López Guzrnán, Tecnología Mudéjar, págs. 297-309; M. D. Aguilar (١٣٤) García, El Mudéjar en el Reino de Granada: Realizaciones de Almería y Granada, págs. 62-63 y 71 y Málaga: (1487-1550). Arquitectura y Ciudad, págs 210.

Cfr. J. M. Gómez-Moreno Calera, La visita a las Alpujarras de 1578-79, (١٣٥) pàgs. 355-367.

Cfr. M. D. Aguilar García, El Mudéjar en el Reino de Granada: ReaLiza- (١٣٦) ciones de Almería y Granada, págs. 63.

Cfr. I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, Arquitectura Mudéjar Grana- (١٣٧) dina,págs. 158.

Para mayor información: Ibídem, págs. 156-162. (١٣٨)

Cfr. M. D. Aguilar García, M?laga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil, (١٣٩) págs. 98-106.

M. R. Torres Fernández, La Arquitectura Civily Religiosa en los siglos (١٤٠) XVI al XVIII, págs. 1297-1299.

R. López Guzmán, Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI, (١٤١) págs. 517-519.

C. Félez Lubelza, El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la ar- (١٤٢) quitectura pdblica, págs. 176.

Sobre arquitectura civil, cfr. R. López Guzmán, op. at.; también, cfr. C. (١٤٣) Argente del Castillo Ocaña, La vivienda granadina. Una. aproxirnación a su tipología (1492-1516), págs 137-157.

Las obras realizadas en los Reales Alcázares por los Austias han sido (١٤٤) perfectamente analizadas por A. Marín Fidalgo, El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias. De este texto hemos extraído los principales datos históricos.

Sobre las intervenciones realizadas en la Alhambra, cfr. R. López (١٤٥) Guzmán. op. cit., págs. 269-274; y con una óptica novedosa desde un análisis de confluencia multicultural: M. E. Díez Jorge, El palacio islámico de la Alhambra: Propuestas para una lectu-ra multicultural.

Sabemos que colaboró en la construcción de algunos espacios señeros (١٤٦) como el Pilar de Carlos V, pero también fueron prestamistas de los monarcas. Asi, en 1504 se les devolvían 200.000 maravedíes, cfr. R. López Guzmán, op. cit.,págs. 263.

M. A. Garrido Atienza, Las Capitulaciones para la entrega de Granada, (١٤٧) págs. 130.

A. Torre y del Cerro, Moros Zaragozanos en obras de la Aljafería y de la (١٤٨) Alhambra, págs. 5-6. También se trajeron hortelanos valencianos para el cuidado tanto de los sistemas hidráulicos como de los jardines alhambreños, cfr.J. A. García Granados y C. Trillo Sanjosé, Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495), págs. 150).

Sobre los distintos artistas que trabajan en la Alhambra en época de los (١٤٩) Reyes Católicos, véase la documentada obra de R. Domínguez Casas, Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos.

L. Torres Balbás, Los Reyes Católicos en la A1hambra, págs. 375. (١٥٠)

Ibídem, págs. 376. (١٥١)

Ibídem, págs. 380. (١٥٢)

M. Gómez-Moreno Gonzalez, Guía de Granada, págs. 27-28. (١٥٣)

Archivo de la Alhambra L-6-20, cit. en R. López Guzmán, op. cit., pág. (١٥٤) 264. El trabajo sería realizado por el pintor Damián del Pino; cfr. R. López Guzmán, Colección de documentos para la historia del arte en Granada. Siglo XVI, pág. 155.

Cfr. Archivo de la Alhambra L-5-51 y L-290-7; cit. R. López Guzman, (١٥٥) Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI, págs. 300.

Sobre intervenciones puntuales, cfr. E. Díez Jorge, op. cit., págs. 155- (١٥٦) 180.

A. Gallego y Burín, La Alhambra, págs. 132-133. (١٥٧)

A. Navagero, Viaje a España del magnifico micer Andrés Navagero, em- (١٥٨) bajador de Venecia al emperador Carlos V págs. 854-833.

F. Checa Cremades, El arte Eslámico y la imagen de la naturaleza en la (١٥٩) España del siglo XVI,págs. 39.

Ibídem, págs.32. (١٦٠)

Quiero agradecer tanto el asesoramiento bibliográfico como la ayuda en (١٦١) el trabajo de campo a los profesores Alberto Darias Príncipe y Eugenio García de Paredes Pérez.

C. Fraga González, El Mudéjar en Madeira y Canarias, págs. 137. (١٦٢)

C. Fraga González, Aspectos de la Arquitectura mudéjar en Canarias, (١٦٣) págs. 13.

Ibídem, págs. 15-16. (١٦٤)

Ibídem, págs. 39-5 1. (١٦٥)

Cfr. C. Fraga González, La arquitectura mudéjar en Canarias, pág. 33 y (١٦٦) Los Archipiélagos Atlánticos, págs. 192.

Cfr. C. Fraga González, La arquitectura mudéjar en Canarias, págs. 32- (١٦٧) 48.

(١٦٨) Ibídem, págs. 33-34.

(١٦٩) Ibídem, págs. 49-58.

(١٧٠) C. Fraga González, Aspectos de la ~ Arquitectura mudéjar en Canarias, págs. 55.

(١٧١) C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los archipiéia -gos de Madeira y Canarias, pág. 306.

(١٧٢) Cfr. C. Fraga González, La arquitectura mudéjar en Canarias, págs. 65-67.

(١٧٣) C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los archipiélagos de Madeira y Canarias, págs. 306.

(١٧٤) Cfr. C. Fraga González, La Arquitectura Mudéjar en Canarias; M. C. Calero Ruiz, Carpintería religiosa de signo mudéjar en la arquitectura del Puerto de la Cruz (Tenerife), págs. 315-318; G.Fuentes Pérez, Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de los Realejos (Tenerife), págs. 319-322 y M. Rodríguez Gonzalez, Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de Santa Cruz de Tenerife, págs. 327-33 1.

(١٧٥) C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los archipiélagos Atlánticos: Canarias, Madeira y Azores, págs. 162.

(١٧٦) Cfr. C. Fraga González, La Arquitectura mudéjar en Canarias, págs. 115-125.

(١٧٧) - C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos: Canarias, Madeira y Azores, págs. 163.

(١٧٨) Cfr. C. Fraga González, La Arquitectura mudéjar en Ca-narias, págs. 135-138, l40 y 145-152.

(١٧٩) C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los Archipiélagos de Madeira y Canarias, pág. 308.

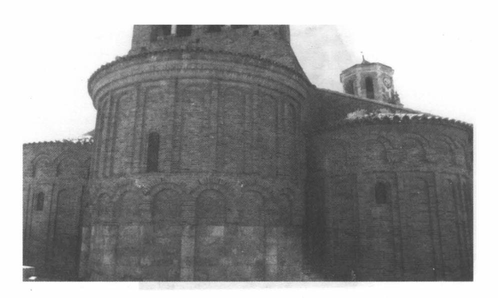
(١٨٠) C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos: Canarias, Madeira y Azores, pág. 165.

(١٨١) C. Fraga González, El Mudéjar en Madeira y Canarias, pág. 143.

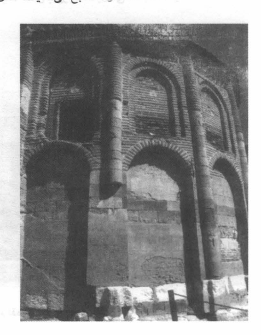
(١٨٢) Cfr. C. Fraga González, Los Archipiélagos Atlánticos, pág. 194.

(١٨٣) Cfr. C. Fraga González, La Arquitectura mudégar en Canarias , pág. 82 .

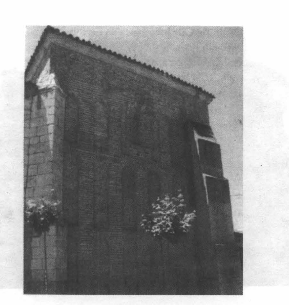




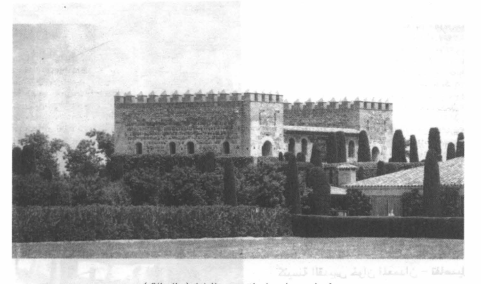
١٥٦ – منظر للمذابح فى كنيسة سان ترسو فى ساهاجون اليون



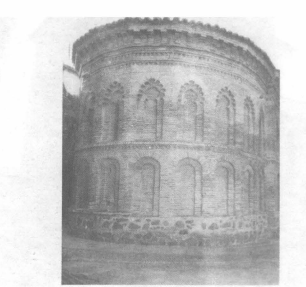
١٥٧– فرستو القديمة (بلد الوليد)
كنيسة القديس خوان المعمدان – تفاصيل فى المذبح



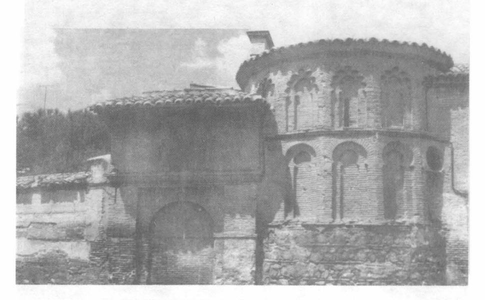
١٥٨– ببالباندو (سامورة) – كنيسة سان بدور تفاصيل فى مقدمة الكنيسة



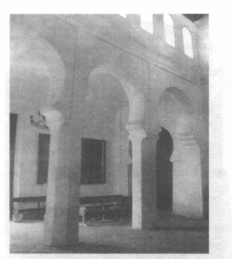
١٥٩– منظر عام لقصر جاليانا (طليطلة)



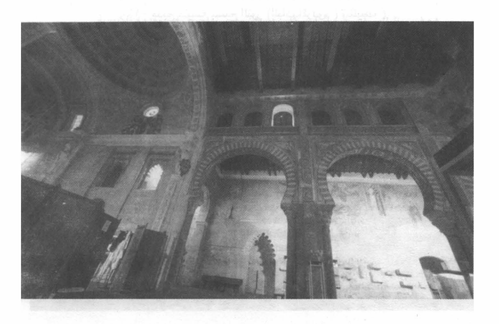
١٦٠- مذبح كنيسة مسيح النور (الباب المردوم) (طليطلة)



١٦١- منظر خارجى لكنيسة سان أيوخيينو (طليطلة)



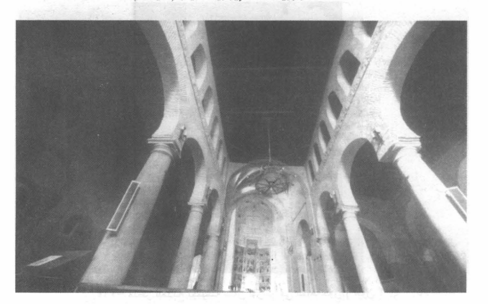
١٦٢- منظر داخلي لكنيسة سان لوكاس (طليطلة)



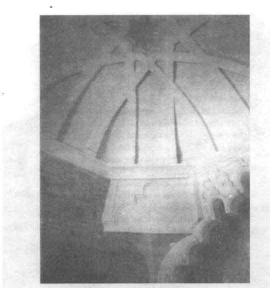
١٦٣- منظر داخلي لكنيسة سان رومان (طليطلة)



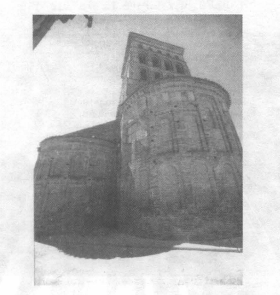
١٦٤- منظر بريد سانت إيزابيل لاريال (طليطلة)



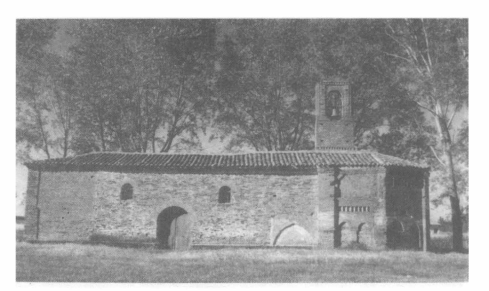
١٦٥- منظر داخلى لكنيسة سان أندرس (طليطلة)



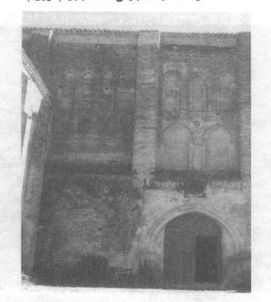
١٦٦- منظر دى لا اسونثيون فى دير لاس أويلجاس (برغش)



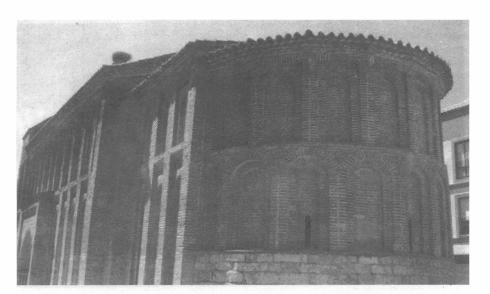
١٦٧- منظر للمذبح بكنيسة سان لورنثو فى ساهاجون (ليون)



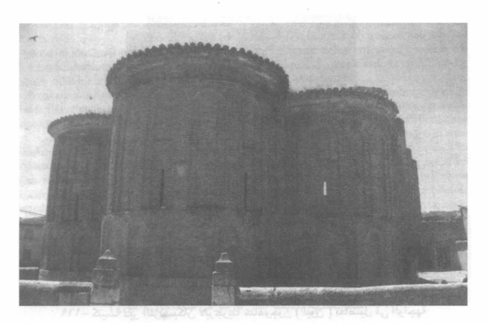
١٦٨ - كنيسة عدراء الجرفى ساهاجون (ليون)



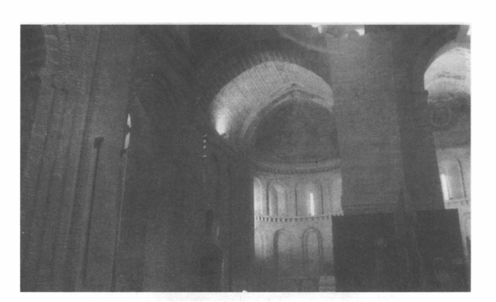
١٦٩- كنيسة دير الفرنسيكان لابرجرينا ساهوجون (ليون) تفاصيل فى الواجهة



١٧٠ - تورو (سامورة) منظر للمذبح بكنيسة سان لورنثو



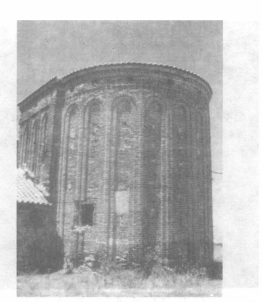
١٧١- بيالباندو (سامورة) منظر لمذبح كنيسة سانتا ماريا



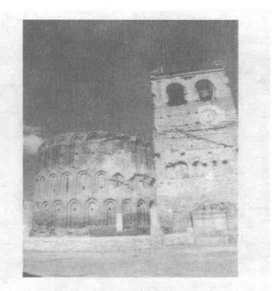
١٧٢ – منظر من الداخل لكنيسة سان سلبادور دى لوس كابابيروس – تورو (سامورة)



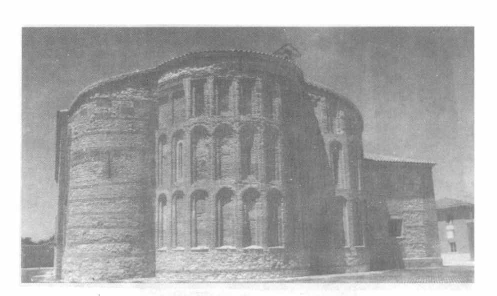
١٧٣– منظر عام لكنيسة كريستوى دى لاس باتاياس – تورو (سامورة)



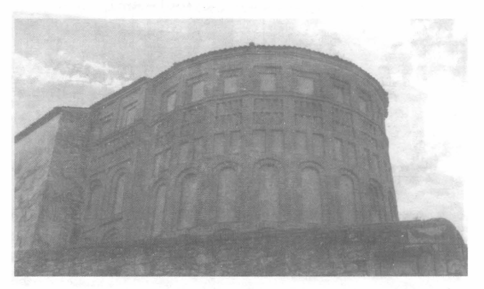
١٧٤- منظر للمذبح فى كنيسة دون بيداس (آبيلا)



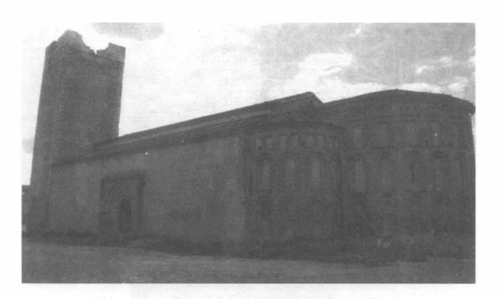
١٧٥- القصارين (بلد الوليد) مذبح وبرج كنيسة سان بدرو



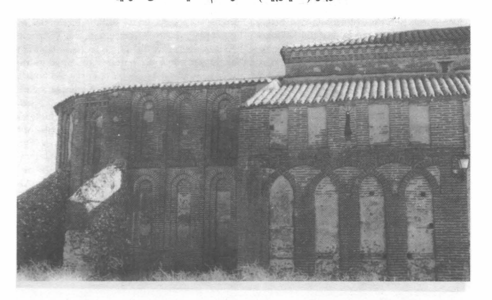
١٧٦- موريل دى ثابار ديل (بلد الوليد) منظر عام للمذبح بالكنيسة



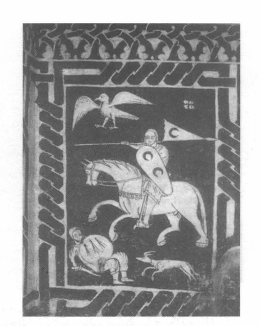
١٧٧- كويار (شيقوبية) مذبح كنيسة سان استبان



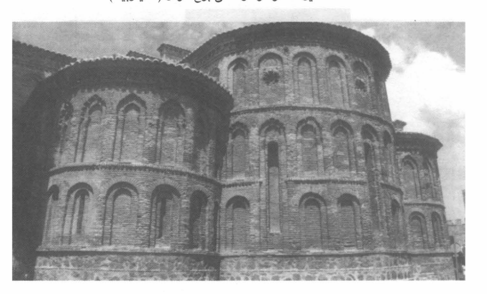
١٧٨- كوبار (شيقوبية) منظر عام للكنيسة سان مارثين



١٧٩- منظر خارجي لكنيسة سان خوان باوتستا في ناروس دل كاستيو (آبيلا)



١٨٠- تفاصيل لمناظر مرسومة فى برج هرقل (شيقوبية)



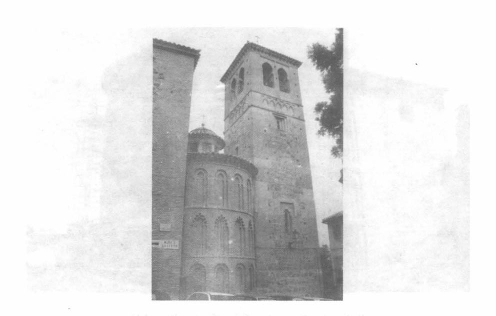
١٨١- طليطلة . كنيسة سانتياجو دل آرَبال المذبح



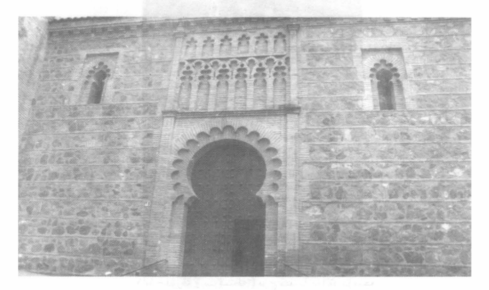
١٨٢- منظر من الداخل لكنيسة سانتياجول دل آريال (طليطلة)



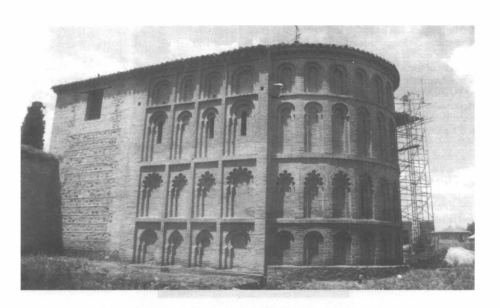
١٨٣- الواجهة الرئيسية لكنيسة سانتياجو دل آرابال (طليطلة)



١٨٤- المذبح والبرج فى كنيسة سانت ليوكاديا (طليطلة)



١٨٥- واجهة كنيسة سانتا ليوكاديا



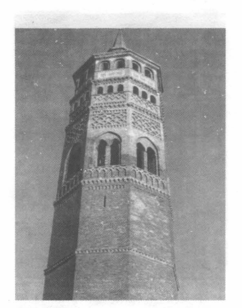
١٨٦- منظر عام لكنيسة كريستو دى لابيجا (طليطلة)



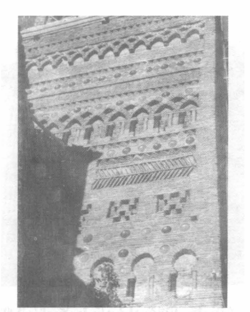
١٨٧- دورقة (سرقسطة) برج كنيسة سانتو دومنجو



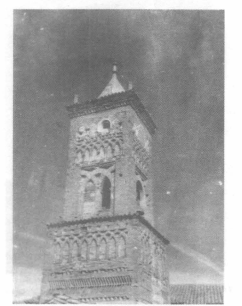
١٨٨- مذبح كنيسة سان خوان دورقة (سرقسطة)



١٨٩- برج كنيسة سان بايلو (سرقسطة)



١٩٠- إتيكا (سرقسطة) تفاصيل من برج الكنيسة



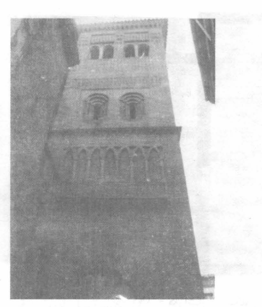
١٩١- برج كنيسة بلموتى دى قلعة أيوب (سرقسطة)



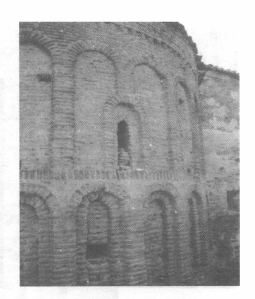
١٩٢ – برج كاتدرائية ترويل



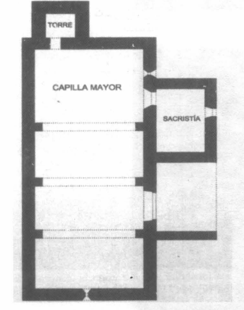
١٩٣ – الكاتدرائية من الداخل (ترويل)



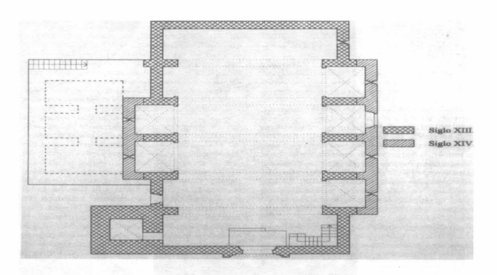
١٩٤ – برج كنيسة سان بدرو (ترويل)



١٩٥ - جاليتيو (مقرش) مذبح الكنيسة



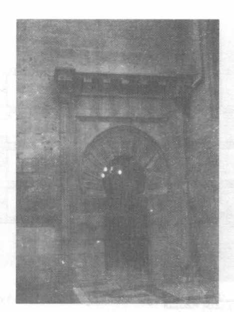
١٩٦ - كوراشار (قسطلون) مخطط الكنيسة



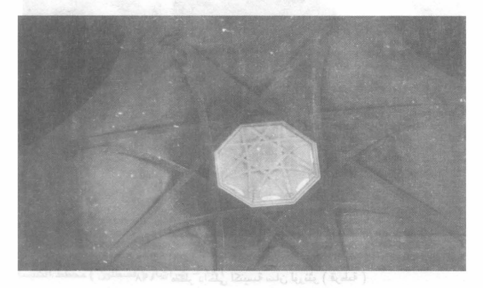
١٩٧ - مخطط الكنيسة سانتا مارسا - ليديا (بلنسية)



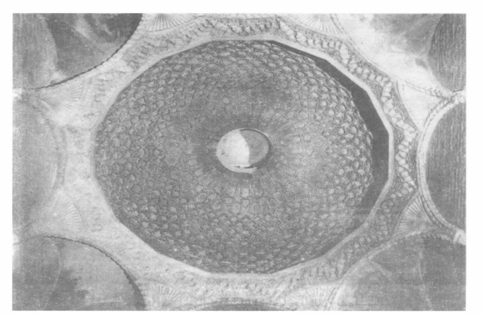
١٩٨ - منظر داخلى لكنيسة سان لورنثو (قرطبة)



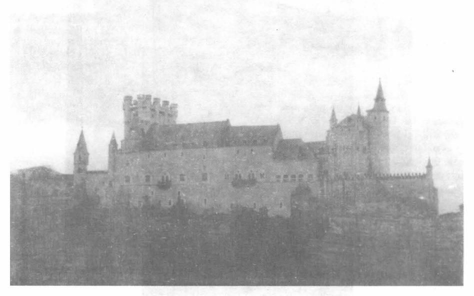
١٩٩ - واجهة جانبية لكنيسة سان ميجل (قرطبة)



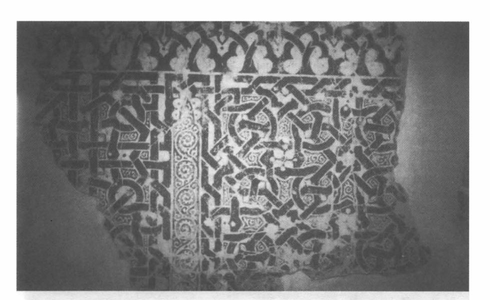
٢٠٠ - قبة غرفة المقدسات الحالية فى كنيسة سان بايلو (قرطبة)



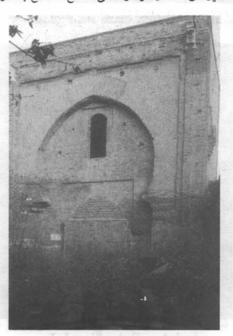
٢٠١ – مصلى لابيداد بكنيسة سانتا مارينا (إشبيلية)



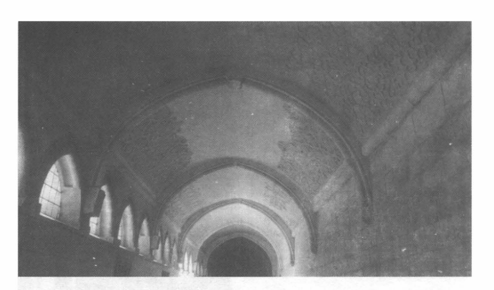
٢٠٢ – منظر عام لقصر شيقوبية



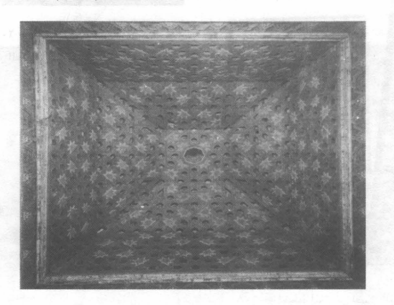
٢٠٣ – تفاصيل من أشكال مرسومة فى صالح السلاح بقصر شيقوبية



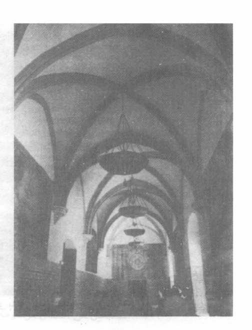
٢٠٤ – قصر ماريا دى مولينا (بلد الوليد)



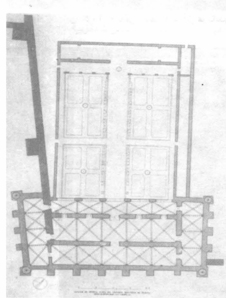
٢٠٥ – مقر الإقامة سان فرناندو بدير لاس أويلجاس (برغش)



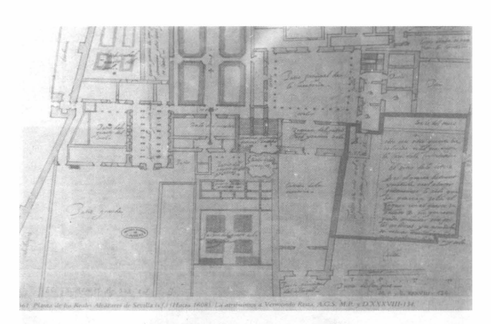
٢٠٦ – سقف فى مصلى سانتياجو بدير لا أويلجاس (برغش)



٢٠٧ – صالح الاحتفالات فى قصر
ألفونسو العاشر القصور الملكية (إشبيلية)

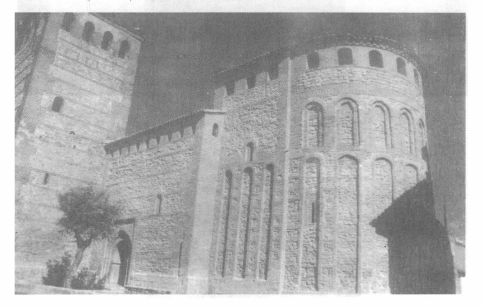


٢٠٨ – المخطط المفترض لقصر ألفونسو
العاشر بالقصور الملكية (إشبيلية)



61. Planta de los Reales Alcázares de Sevilla (s.f.) (Hacia 1608). La atribuimos a Vermondo Resta. A.G.S. M.P. y D.XXXVIII-134.

٢٠٩ – القصور الملكية . مخطط برموندو رسقا (حوالى عام ١٦٠٨ م)



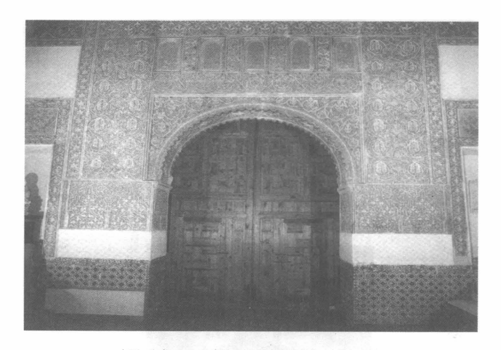
٢١٠ – موخادوس (بلد الوليد) كنيسة سان خوان منظر خارجي



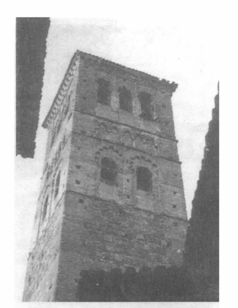
٢١١ – منظر من الداخل لورشة المورو (طليطلة)



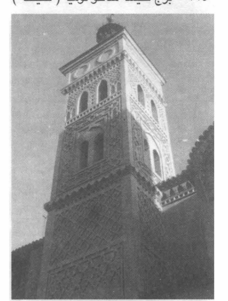
٢١٢ – منظر من الداخل لصالون ميسا (طليطلة)



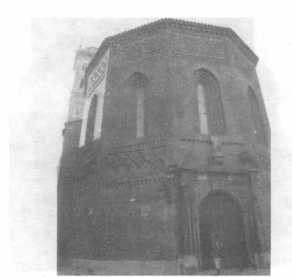
٢١٣ – الواجهة الداخلية لصالون السيد دييجو (طليطلة)



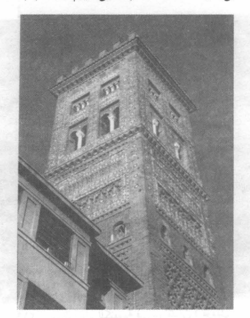
٢١٤ - برج كنيسة سانتو تومية (طليطلة)



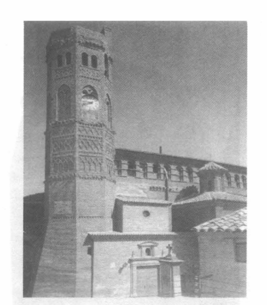
٢١٥ - برج كنيسة سان ميجل (سرقسطة)



٢١٦ – مذبح كنيسة لاماجدالينا (أصبح اليوم واجهة) (سرقسطة)



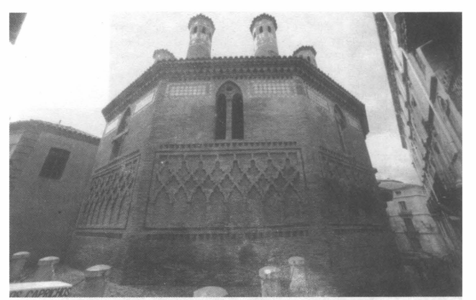
٢١٧ – برج كنيسة لاماجدالينا (سرقسطة)



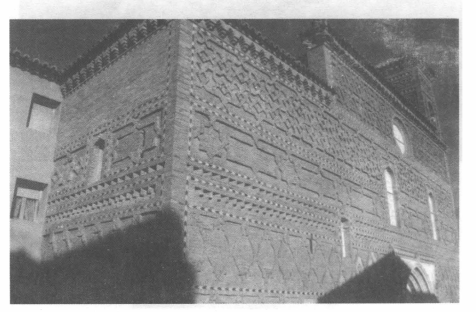
٢١٨ - منظر خارجى لكنيسة سان بدرو فى ألاجون (سرقسطة)



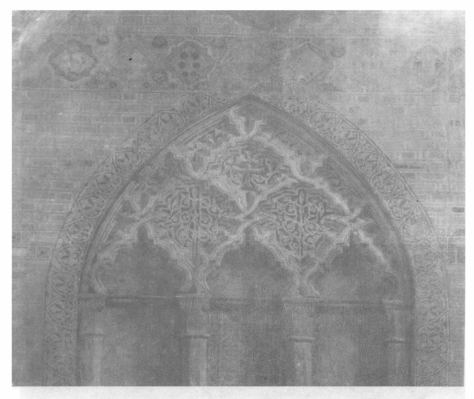
٢١٩ - منظر عام للكنيسة فى مونتلبان (ترويل)



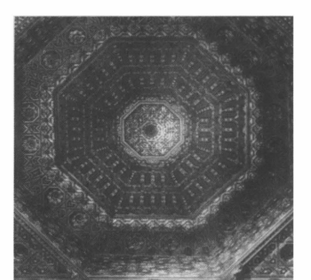
٢٢٠ - منظر للمذبح فى كنيسة سان بدرو (ترويل)



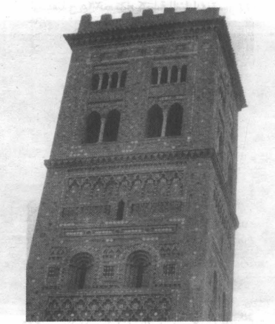
٢٢١ - منظر خارجى لكنيسة العذراء فى توبيد (سرقسطة)



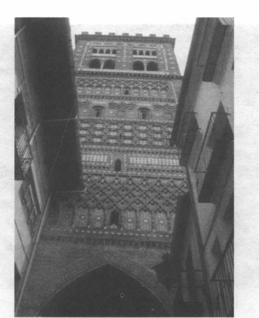
٢٢٢ تفاصيل من الزخرفة الداخلية العذراء فى توبيد (سرقسطة)



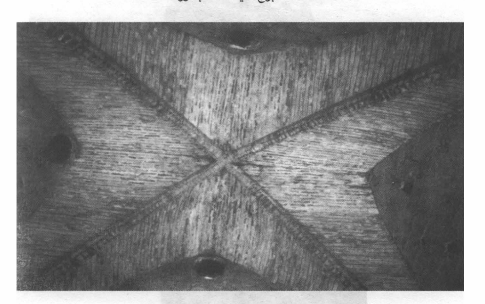
٢٢٣ - سقف كنيسة سان ميجل (سرقسطة)



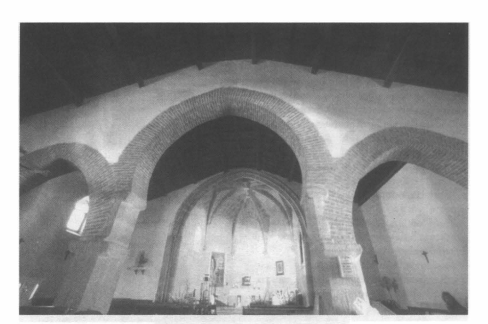
٢٢٤ - برج كنيسة سان مارتين (ترويل)



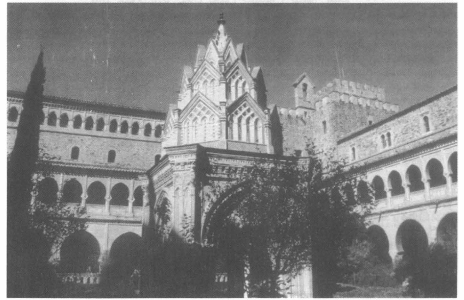
٢٢٥ – برج كنيسة السلبادور



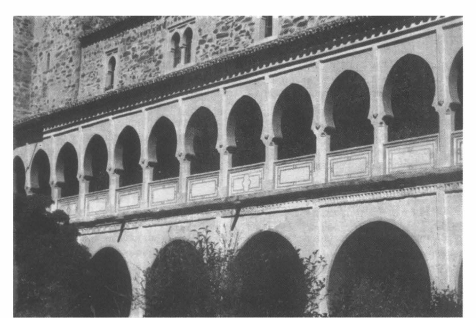
٢٢٦ – سقف أحد فراغات السلم فى كنيسة الروح المقدس



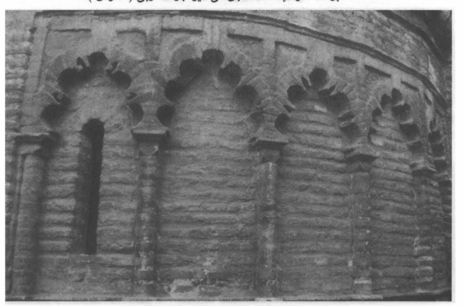
٢٢٧ – مقرش منظر داخلى لكنيسة الروح المقدس



٢٢٨ – مقر الإقامة المدجن claustro فى دير جوادا لوبى (مقرش)



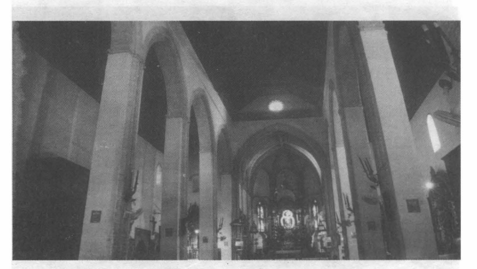
٢٢٩ - بواتك مقر الإقامة المدجق فى دير جوادا لوبى (مقرش)



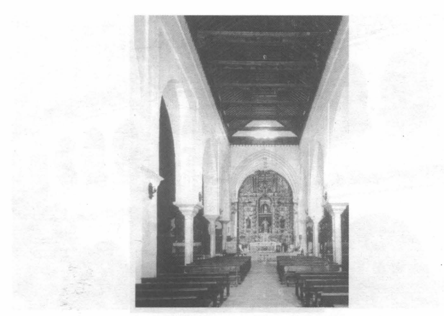
٢٣٠ - مذبح كنيسة سانتا كتالينا (إشبيلية)



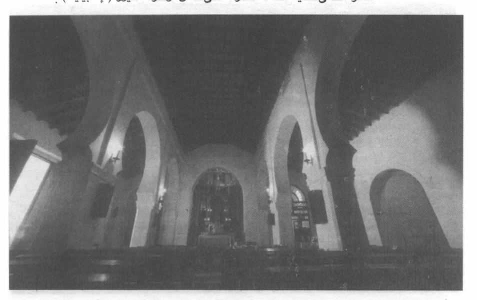
٢٣١ - حصن القصر (إشبيلية) منظر داخلى لكنيسة سان بابلو



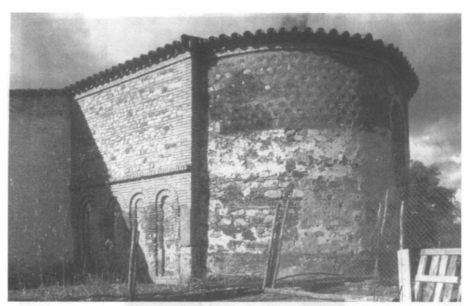
٢٣٢ - منظر داخلى لكنيسة أومنيوم سانكتوروم



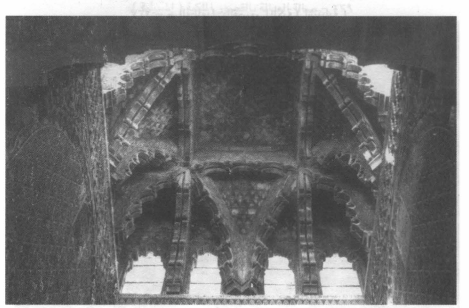
٢٣٣ - منظر داخلى لكنيسة سانتا مارسا فى سان لوكار لامايور (إشبيلية) .



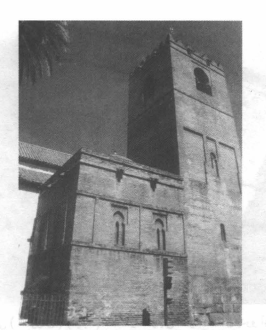
٢٣٤ - لبديخا (إشبيلية) منظر داخلى فى كنيسة سانتا مارسا دل كاستيو



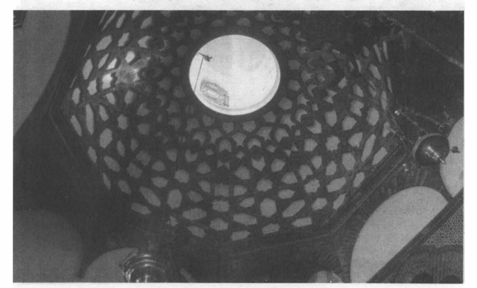
٢٣٥ - أروتشتي (العروس) (ديلبة) : منظر خارجي لكنيسة سان بدرو أو سان مايس .



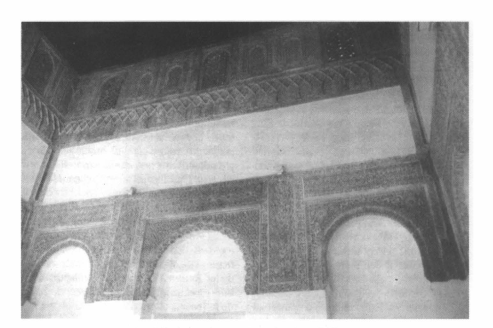
٢٣٦ - قبة المصلى فى المسجد الكاتدرائية بقرطبة .



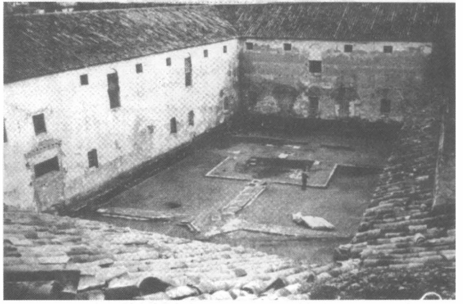
٢٣٧ – صالة العدل بالقصور الملكية (إشبيلية)



٢٣٨ – قبة المصلى المحلق بمقدمة الكنيسة (الصدر هى الداخلى) بكنيسة سان بدرو (إشبيلية)



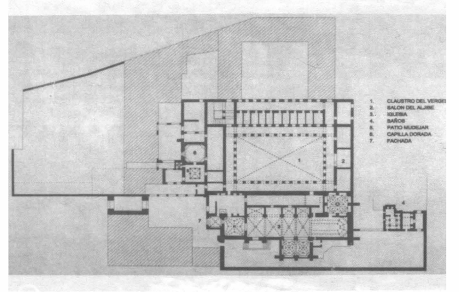
٢٣٩ – صالة العدالة بالقصور الملكية (إشبيلية)



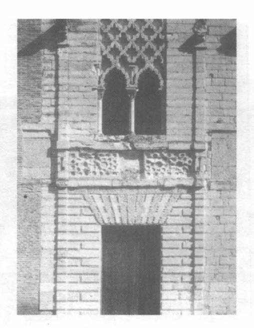
٢٤٠ – حفائر فى الصحن الموريسكى القصور الملوك الكاثوليك (قرطبة)



٢٤١ - توريديسياس (بلد الوليد) القصر : المصلى الذهبى



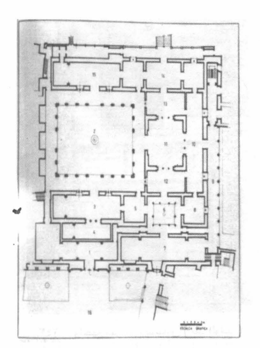
٢٤٢ - مخطط مقر توردیسیاس (بلد الوليد)



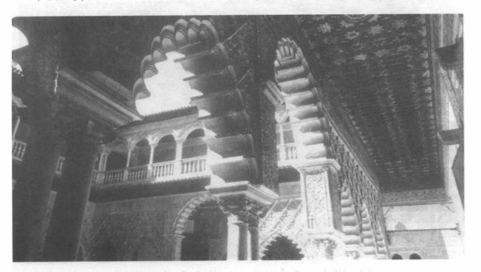
٢٤٣ – واجهة مقر توردیسیاس (بلد الوليد)



٢٤٤ – واجهة مقر السيد بدور فى أستوديو (بالنسيا)



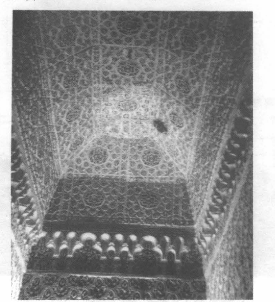
٢٤٥ – مخطط الطابق السفلى فى مقعد الملك السيد / بدور – القصور الملكية (إشبيلية)



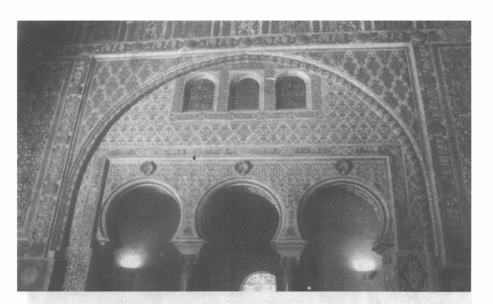
٢٤٦ – صحن الوصيفات بالقصور الملكية (إشبيلية)



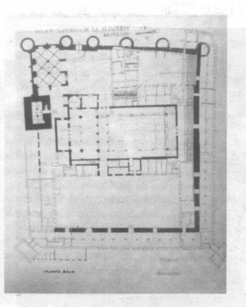
٢٤٧ – واجهة مقر الملك السيد بدرو – القصور الملكية (إشبيلية)



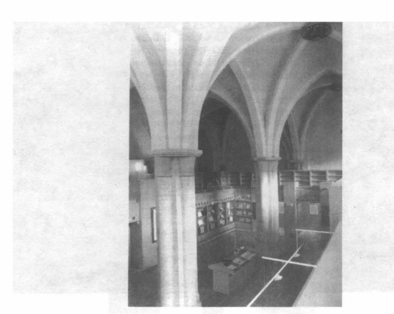
٢٤٨ – سقف دهليز صحن العرائس بالقصور الملكية بإشبيلية .



٢٤٩ - صالون السفراء بقصر الملك السيد بدرو - القصور الملكية (إشبيلية)



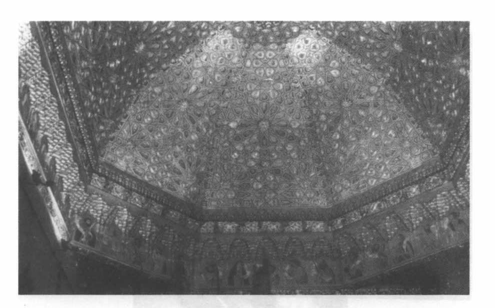
٢٥٠ - مخطط لعقد الجعفرية (سرقسطة)



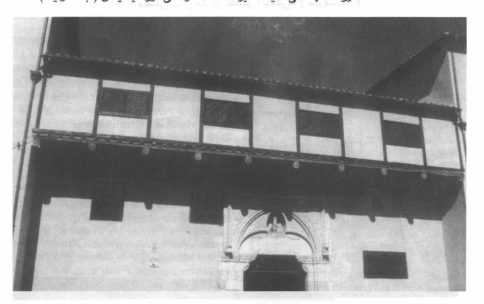
٢٥١ – مصلى سان مارتن بقصر الجعفرية (سرقسطة)



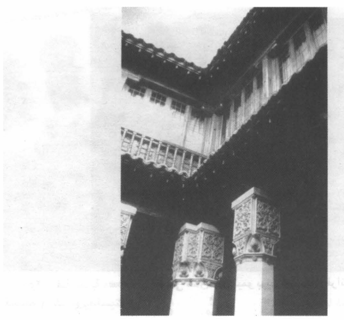
٢٥٢ – منظر عام لقصر ودير سانتا كلارا فى torديسياس (بلد الوليد)



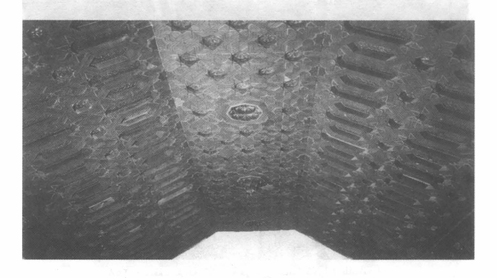
٢٥٣ - سقف مقصورة الكهنة فى كنيسة دير سانت كلارا فى تور ديسياس (بلد الوليد)



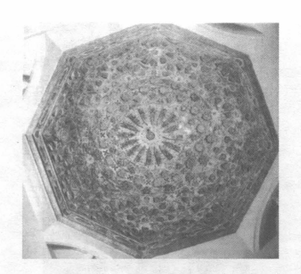
٢٥٤ - واجهة دير كونثبثيون فرانثيسكا (قصر آل إنريكيث سابقا) (ليون)



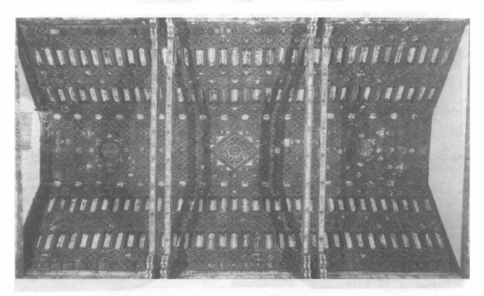
٢٥٥ – تفاصيل فى صحن مقر السيد اينس دى ايالا (نقابة المعماريين حاليا) (طليطلة)



٢٥٦ – صالة السيدة خوانا إنريكث بدير سانتا إيزابيل دى لوس رييس (طليطلة)



٢٥٧ – قبة بحرية alboaira فى مصلى سان خيرونيمو بريد كونثبثيون فرانثيسكا (طليطلة)



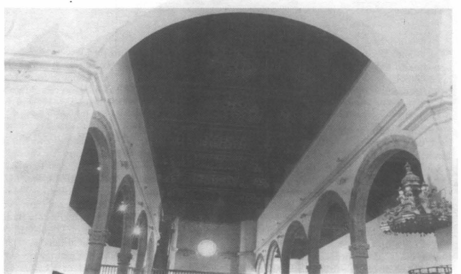
٢٥٨ – سقف بلاطة الكنيسة فى دير سانتا كلارا (طليطلة)



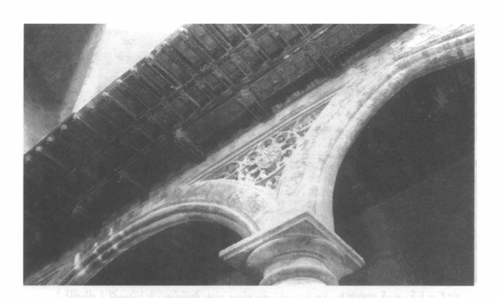
٢٥٩ – مقر الإقامة لوس لارولس
بدير سانتا كلارا (طليطلة)



٢٦٠ – برج كنيسة إيروستش (طليطلة)



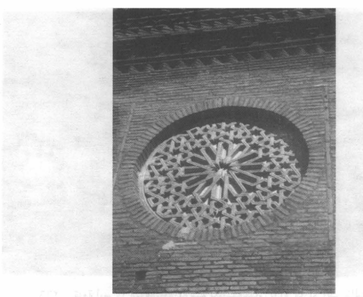
٢٦١ – منظر داخلى لكنيسة بوبيلادى مونتلبان (طليطلة)



٢٦٢ – تفاصيل فى الكورو بكنيسة سان فيلكس فى تور البادى ريبوتا (سرقسطة)



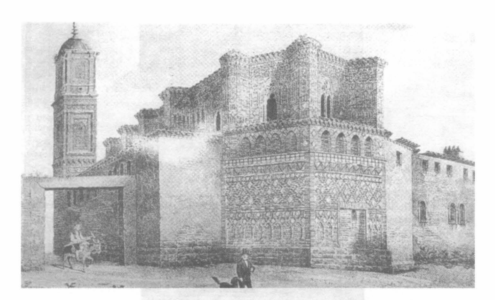
٢٦٣ – موراتا دى خيلوكا (سرقسطة) : منظر خارجى لكنيسة سان مارتين



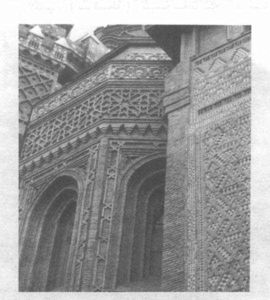
٢٦٤ – ثيرابيرا دى لاكانيادا (سرقسطة) : كنيسة سانتا تكلا – تفاصيل فى الواجهة



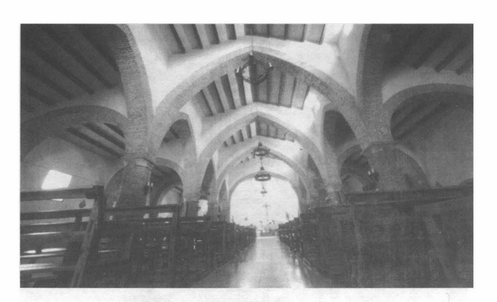
٢٦٥ – دروقة (سرقسطة) : منزل آل لونا الواجهة



٢٦٦ – قلعة أيوب (سرقسطة) رسم لكنيسة سان بدرو مارتر التى زالت من الوجود



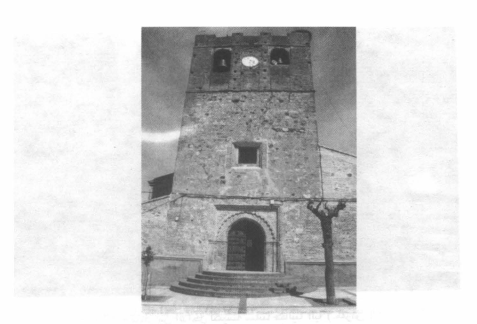
٢٦٧ – تفاصيل من الخارج لمقدمة لاسيودى سان سلبادور (سرقسطة)



٢٦٨ – منظر من الداخل لكنيسة سانتا كتالينا آليا (مقرش)



٢٦٩ – صحن الخدمة بدير جوادالوبى (مقرش)



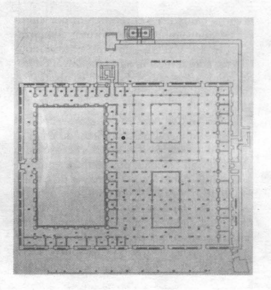
٢٧٠ - واجهة ولرج كنيسة نويسترا سنيورا دى لاأسونثيون إينوخوسا دل بايى (بطليوس)



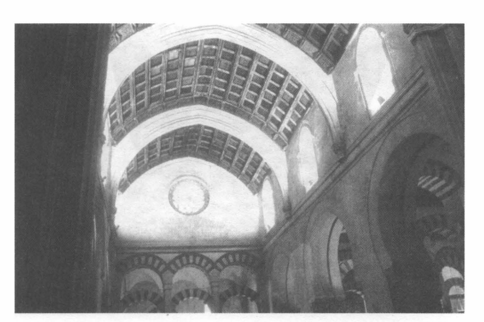
٢٧١ - مقصورة الكهنة بدير سانتا كلارا - تافرا (بطليوس)



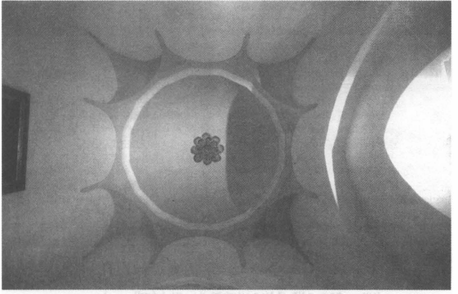
٢٧٢ – بلاطة الكنيسة فى دير سانتا كلارا (إشبيلية)



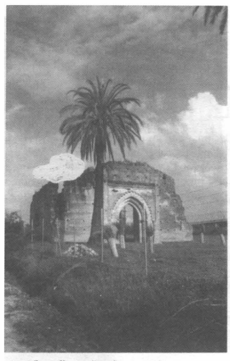
٢٧٣ – مخطط الكاتدرائية الأولى (إشبيلية)



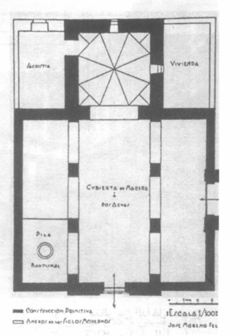
٢٧٤ – بلاطة الكاتدرائية الأولى فى المسجد الكاتدرائية (قرطبة)



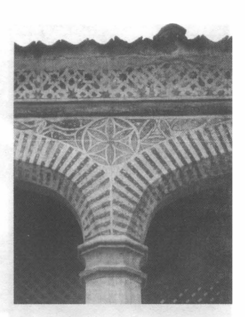
٢٧٥ – مصلى أوروثكو بكنيسة سانتا مارينا (قرطبة)



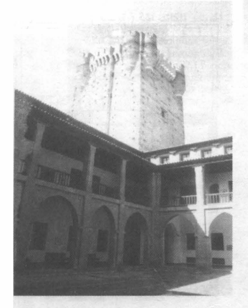
٢٧٦ – منظر خارجى لكنيسة فى
كاستييخادى تلهرة (إشبيلية)



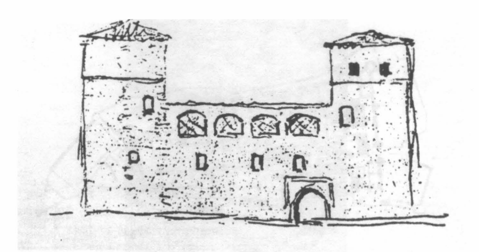
٢٧٧ – مخطط كنيسة فى خيلو (إشبيلية)



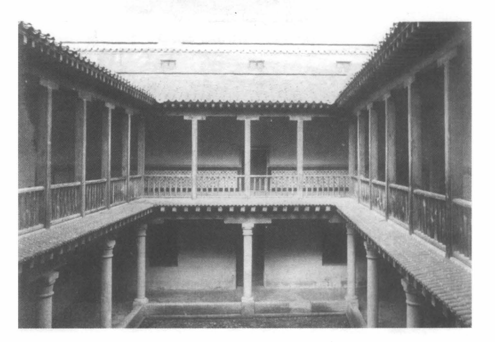
٢٧٨ – تفاصيل فى صحن قصر
إنريكى الرابع (شيقوبية)



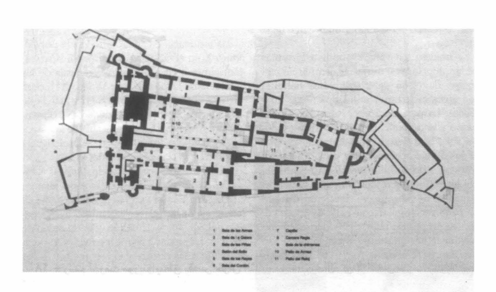
٢٧٩ – منظر من الداخل لحصن
موتا بمدينة الكامبو (بلد الوليد)



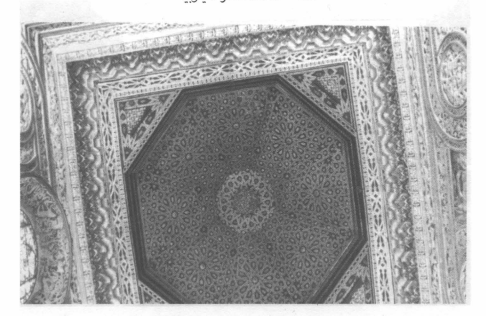
٢٨٠ – رسم لجومث مورينو يتعلق بقصر خوان الثانى فى مادريجال دى لا التاس تورس (أبيلا)



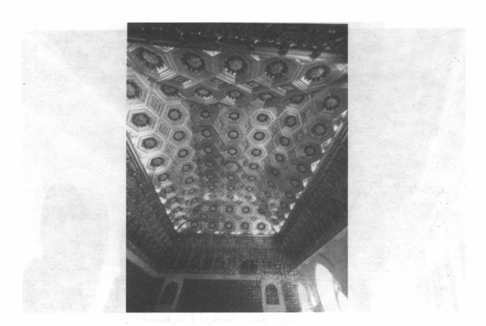
٢٨١ – صحن لا كلاوسترياس بقصر خوان الثانى فى مادريجال دى لا التاس تورس (آبيلا)



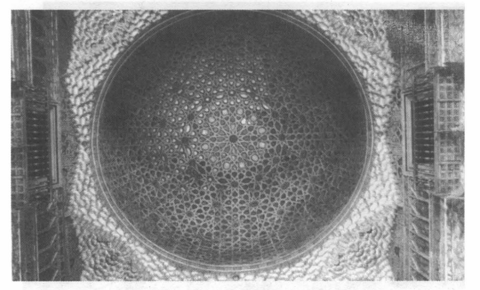
٢٨٢ – مخطط لقصر شيقوبية



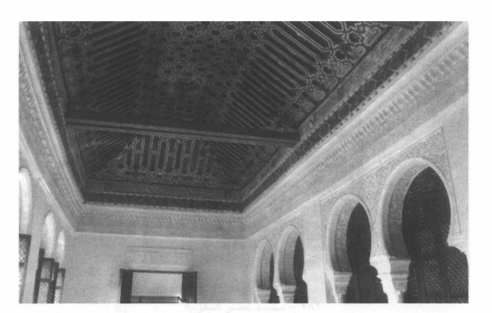
٢٨٣ – صالة سوليو بقصر شيقوبية



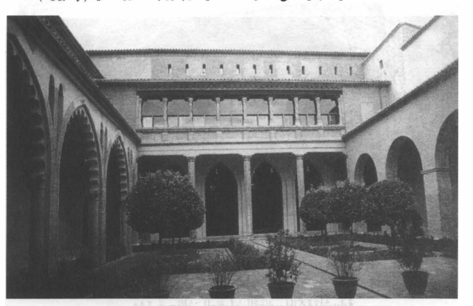
٢٨٤ – صالة الملوك بقصر شيقوبية



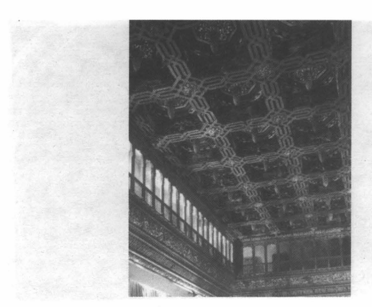
٢٨٥ – صالون السفراء بالقصور الملكية بإشبيلية



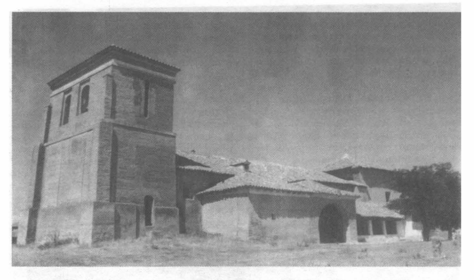
٢٨٦ - الصالة العليا الجديدة فى قصر الملك السيد / بدرو بالقصور الملكية (إشبيلية)



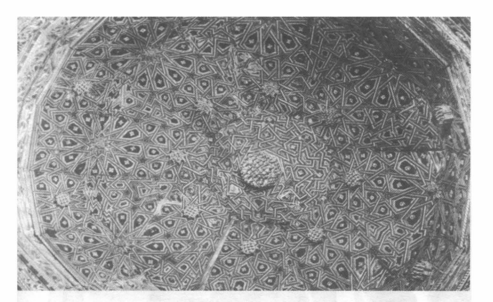
٢٨٧ - صحن سانتا إيزابيل بقصر الجعفرية (سرقسطة)



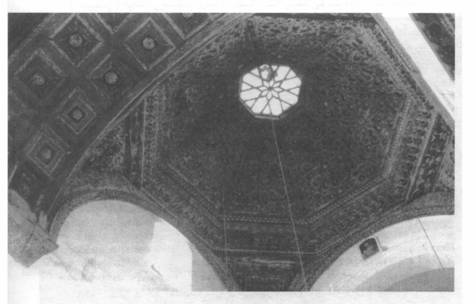
٢٨٨ - صالة الملوك الكاثوليك بقصر الجعفرية (سرقسطة)



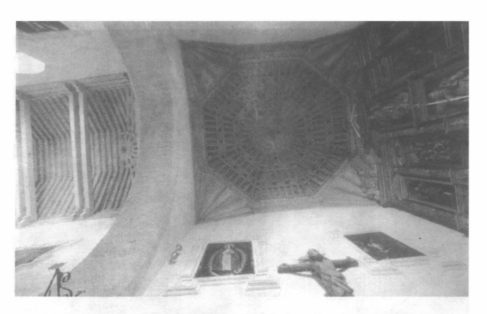
٢٨٩ - منظر خارجى لكنيسة مارتين فى بيار منتيرو دى كامبوس (بالنسيا)



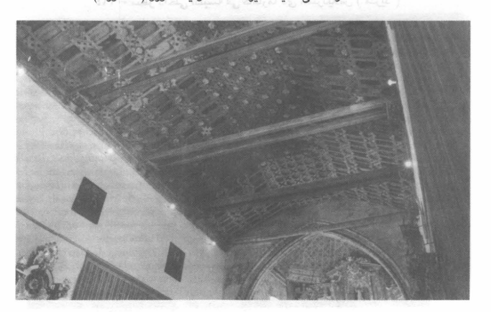
٢٩٠ – سقف فى كنيسة سان فاكوندو فى ثيسنيروس (بالنسيا)



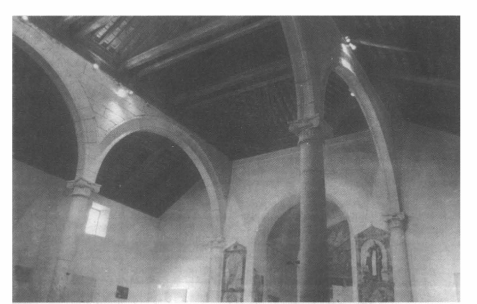
٢٩١ – مقصورة الكهنة فى مادريجال دى لاس تورس (كنيسة سان نيكولاس) (آبيلا)



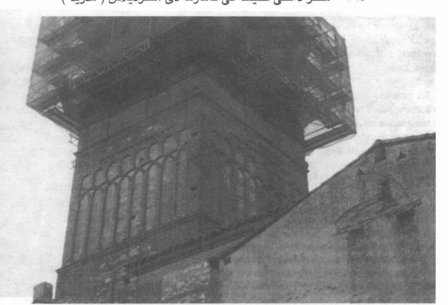
٢٩٢ – منظر داخلى لكنيسة دير سانتا صوفيا – تورو (سامورة)



٢٩٣ – سقف الكنيسة فى دير الروح القدس – تورو (سامورة)



٢٩٤ - منظر داخلى لكنيسة فى كامارما دى أسترديلاس (مدريد)



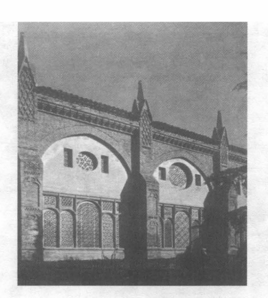
٢٩٥ - تفاصيل فى برج بكنيسة نابلكرنيرو (مدريد)



٢٩٦ - قاعة الاحتفالات بالجامعة الكالا دى اينارس (مدريد)



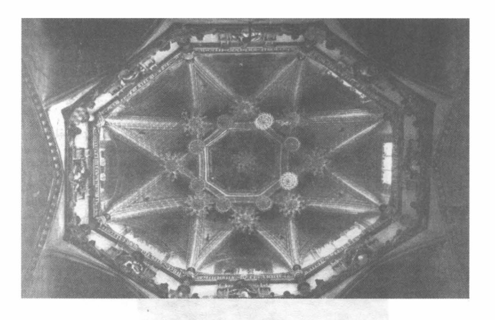
٢٩٧ - الرقبة (القبة) cimborrio فى كاتدرائية طرثونة (سرقسطة)



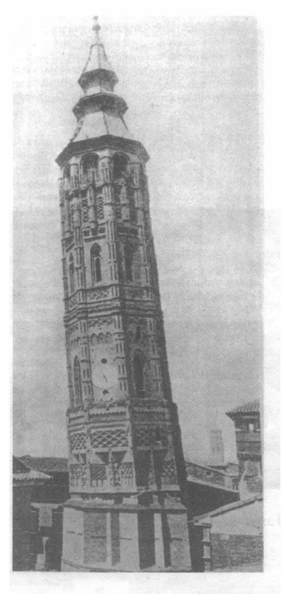
٢٩٨ – مقر الإقامة فى كاتدرائية طرلاثونة (سرقسطة)



٢٩٩ – منظر عام لكنيسة سان مارتين دل كاستيو فى انيتيون (سرقسطة)



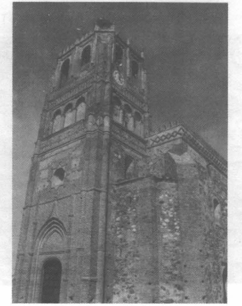
٣٠٠ – منظر للرقبة (القبة) من الداخل فى لاسيو دى سانْ سلبادور (سرقسطة)



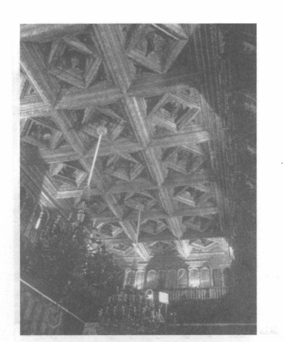
٣٠١ – البرج الجديد (الذى زال من الوجود) (سرقسطة)



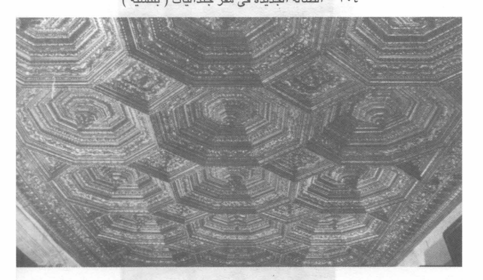
٣٠٢ – أورناتشون (بطليوس) كنيسة نويسترا سنيولا دى لاكونثثيون – منظر من الداخل



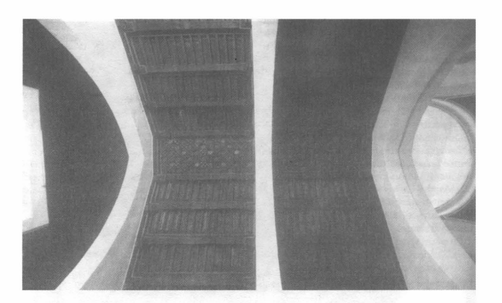
٣٠٣ – بويبلا دى لاريفا (بطليوس) : كنيسة سانتا آوليا – منظر خارجى



٣٠٤ - الصالة الجديدة فى مقر جنداليات (بلنسية)



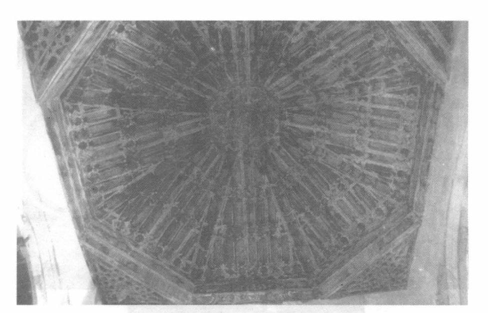
٣٠٥ - الصالة الصغيرة الذهبية جنداليتات (بلنسية)



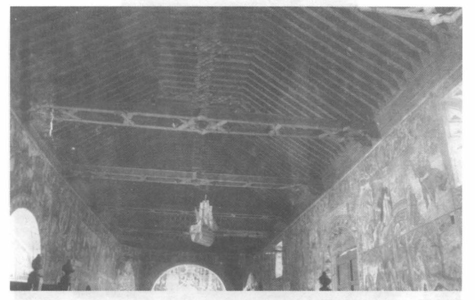
٣٠٦ - الجواثاس (مرسية) منظر داخلي من كنيسة سان أونورفي



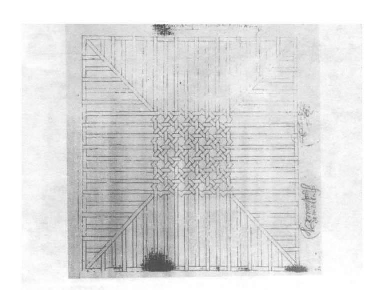
٣٠٧ - منظر داخلي من كنيسة لاكونشيثيون - كارباكا (مرسية)



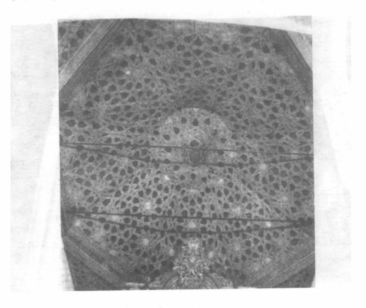
٣٠٨ – كنيسة لاكونثبثيون – ثيخين (مرسية)



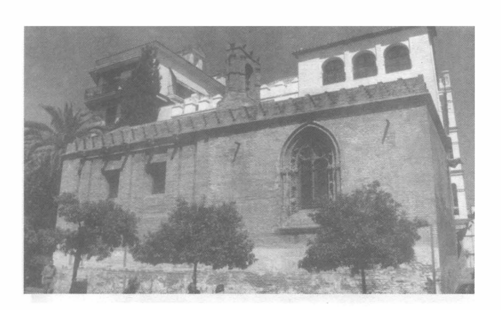
٣٠٩ – منظر من الداخل لكنيسة سانتا أيولاليا فى توتانا (مرسية)



٣١٠ - رسم لسقف سانتا كيتيريا التى زالت من الوجود - لورقة (مرسية)



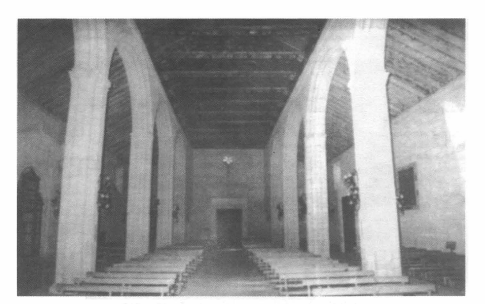
٣١١ - المصلى الكبير فى ملجأ المسيح المصلوب (قرطبة)



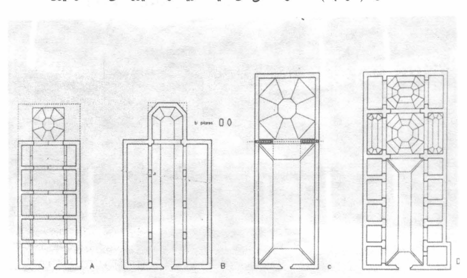
٣١٢ - منظر خارجى لمصلى مايسى رودريجو (إشبيلية)



٣١٣ - منظر داخلى لكنيسة سان موتيو فى لوثينا (قرطبة)



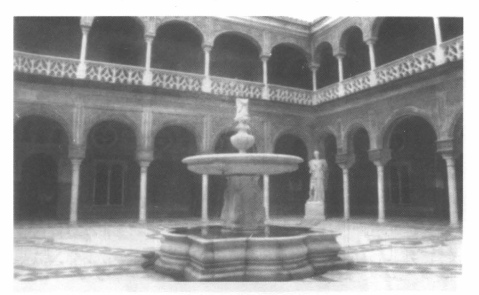
٣١٤ – لوك (قرطبة) : منظر داخلى من كنيسة نويسترا سنيورا دى لا أسونثيون



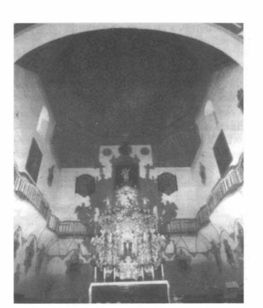
٣١٥ – أنماط المخططات الكنائس المدجنة (غرناطة)



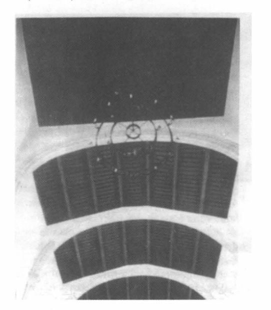
٣١٦ – كنيسة سان نيكولاس من الداخل (غرناطة)



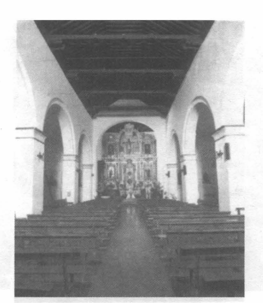
٣١٧ – صحن منزل بيلاتوس (إشبيلية)



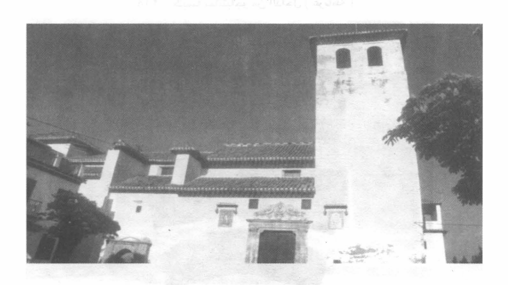
٣١٨ – كنيسة سانتياجو من الداخل (غرناطة)



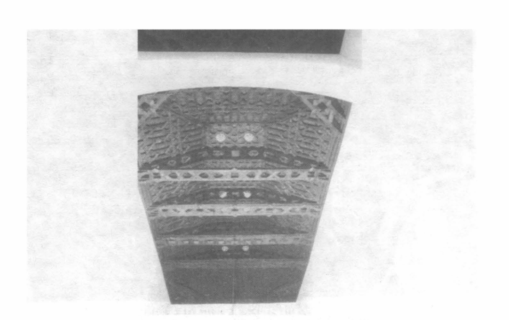
٣١٩ – بيليث – بلانكو (المرية) الكنيسة من الداخل



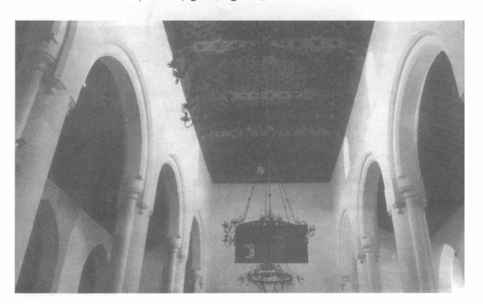
٣٢٠ - باترنادل ديو (المدية) الكنيسة من الداخل



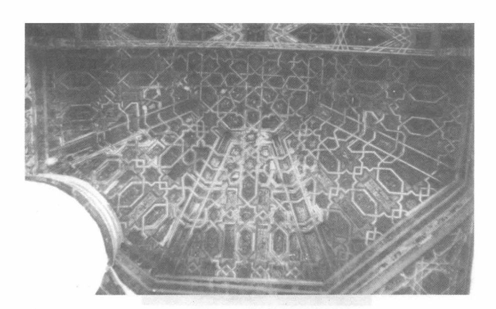
٣٢١ - منظر خارجى لكنيسة سان ميجل بافو (غرناطة)



٣٢٢ – سقف الكنيسة فى البولوتى (غرناطة)



٣٢٣ – وادى آش (غرناطة) : كنيسة سانتياجو



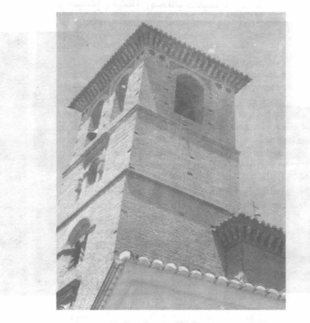
٣٢٤ – سقف مقصورة الكهنة وادى أورتونا (غرناطة)



٣٢٥ – منظر من الداخل لكنيسة فى شريش دل ماكيسادو (غرناطة)



٣٢٦ – منظر من الداخل لكنيسة سانتا أنا (غرناطة)



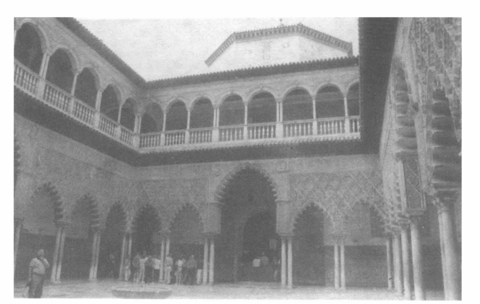
٣٢٧ – برج كنيسة سان بارتولومبه (غرناطة)



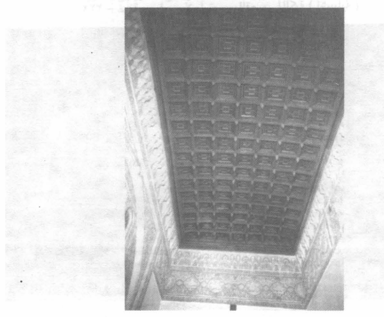
٣٢٨ - إنتكيرة (ملقة) كنيسة سانتا ماريا - منظر من الداخل



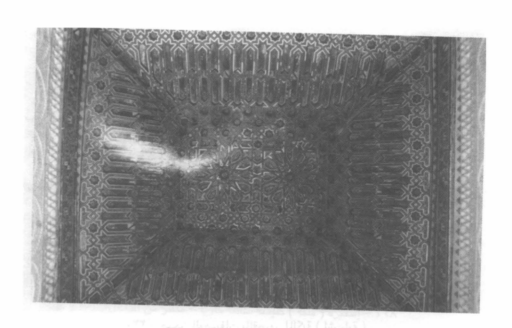
٣٢٩- غرناطة . منازل تشابث الصحن الرئيسى



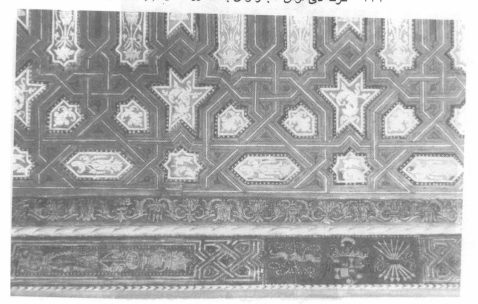
٣٣٠ - صحن الوصيفات بالقصور الملكية (إشبيلية)



٣٣١ - سقف صالون فيليبى الثانى بالقصور الملكية (إشبيلية)



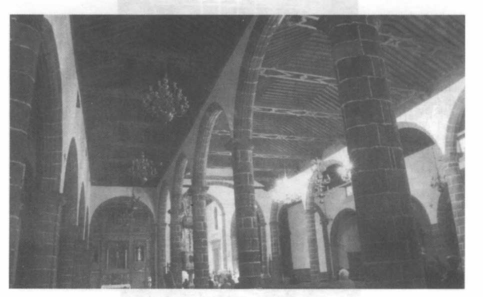
٣٣٢ - غرفة دى لوس لاجارتوس بالقصور الملكية (إشبيلية)



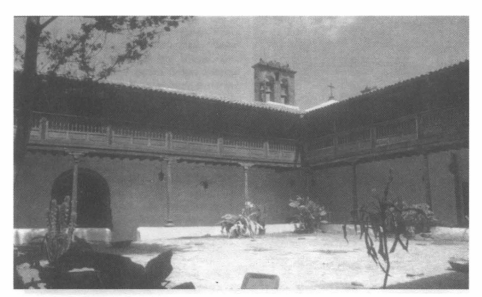
٣٣٣ - تفاصيل فى سقف الغرفة الذهبية بالحمراء (غرناطة)



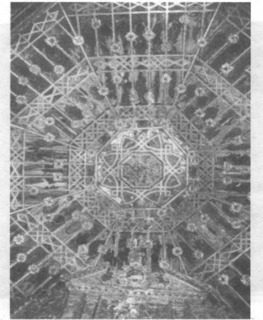
٣٣٤ – منظر من الداخل لكنيسة سان أغسطين فى تالكورنثى (جزر الكنارى)



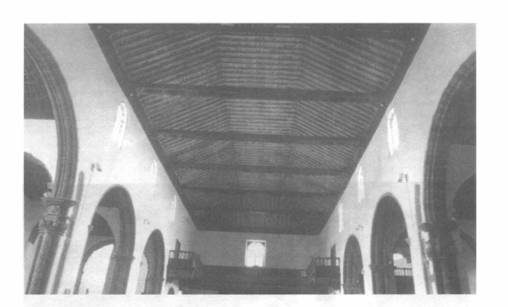
٣٣٥ – منظر من الداخل لكنيسة لاكونثبثيون فى سانتا كروت دى تنريفى (جزر الكنارى)



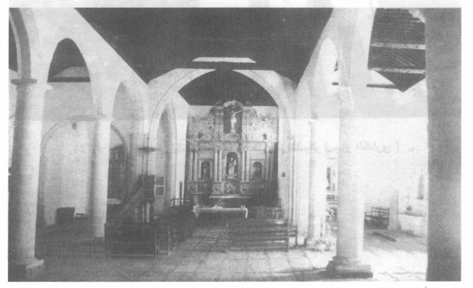
٣٣٦ - تاكورنتى (جزر الكنارى) مقر الإقامة فى دير سان أغسطين



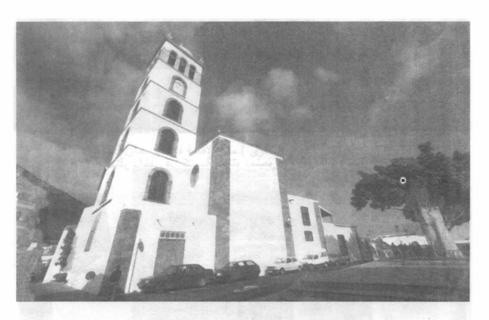
٣٣٧ - تاكورنتى (جزر الكنارى) كنيسة سانتا كتالينا تفاصيل فى السقف



٣٣٨ - منظر داخلي في كنيسة سانتو دمنجو - لا أوروتابا (جزر الكنارى)



٣٣٩ - بيتنكوريا (جزر الكنارى) كنيسة سانتا ماريا منظر من الداخل



٣٤٠ - منظر خارجي لكنيسة سانتا أنا في جاراتشيكو (جزر الكنارى)

الباب الثالث

الفن المدجن فى أمريكا



الفصل الأول

مدخـــــل

عاش الفن المدجن فى أمريكا وتطوَّر خلال القرن الأول للوجود الإسبانى فى هذه القارة الجديدة ، ولم يبدأ ذلك المشوار إلا عام ١٥٢١م أى عندما غزت إسبانيا المكسيك، وأدركت ضخامة المهمة الملقاة على عاتقها .

وهنا نجد أن الأهداف التى اكتسبت صفة الأولوية ، هى تنصير المجموعات العرقية المختلفة التى كانت تعيش درجات تحضر معينة ، أضف إلى ما سبق الاستيلاء على الأراضى . ولهذا فإن التعمير وبناء الهيئات الرسمية أصبحا من أفضل الآليات المستخدمة لإعطاء صورة جديدة للأراضى الأمريكية ، ولقد تم تنفيذ تلك الآلية فى اثنين من الأقاليم ، وهما : أسبانيا الجديدة (المكسيك) ، وبيرو مع الأخذ فى الاعتبار : تواجد السكان الأصليين ، ووظيفة هذين الإقليمين ضمن المنظومة الاستعمارية ، وكذا الموارد الطبيعية المتوفرة .

عاشت أمريكا خلال النصف الأول للقرن السادس عشر تحت إمرة بنيتين سياسيتين مختلفتين : أولاهما : تلك الناجمة عن عملية الغزو والتى تمسك فى يدها مجموعة من الصلاحيات المخوّلة للغزاة ، وأسرهم ، والثانية : الإدارة التى يشرف عليها تاجه . ويعنى انتهاء الصلاحيات بالنسبة للغزاة ، أو سوء حكومتهم تدخُّل تاجه حتى يحقق قدرة من السيطرة على الأراضى الجديدة .

قام الإمبراطور كارلوس الخامس برسم المعالم النهائية للهيكل التنظيمى والإدارى ، التى ساد الأراضى الجديدة خلال تواجد إسبانيا فى العالم الجديد ، وذلك بأن أنشأ

ما يسمى بمنصب " نائب الملك " . ففى عام ١٥٣٥م تم تعيين أنطونيو دى مندوثا A. de Mendoza كأول رجل فى هذا المنصب ، وأن يكون مقره المكسيك (العاصمة)، على أن يتولى مسئولية الأراضى التى تبدأ من بنما حتى فلوريدا . وفى عام ١٥٤٢م تم تأسيس نيابة المملكة الثانية وعاصمتها ليما ، وأن يكون لها السيادة على شبه القارة الجنوبية باستثناء فنزويلا ، لكنها ضمت بنما إليها اعتباراً من عام ١٥٥٠م ، وكان أول من عين فى هذا المنصب هو السيد / بلاسكو نونيث دى بيلا B. Nuñez de Vela .

كانت شخصية نائب الملك صورة للملك نفسه من حيث الصلاحيات غير المحدودة، ومن هنا تكمن أهميته فى تحديد ملامح أمريكا . وعلى ذلك فقد كان لسياسة الدولة التى يتبعها أثرها على التحولات الكبرى فى التطور الاقتصادى والثقافى لكل واحدة من هاتين النيابتين . ومن خلال العلاقة مع الكنيسة يتبدى لنا بوضوح مدى قدرته على التدخل ، وهى علاقات هامة لما لها من تأثير على مراحل تنصير السكان الأصليين " فنائب الكنيسة يسمح لنائب الملك بتفقد أحوال عملية التنصير ، ونشر الدين ، واقتراح إقامة الكنائس ، والأديرة ، والمستشفيات ، وحضور الاجتماعات الكنسية ، والمجامع ، وغيرها ، وإصدار الأوامر بمنع تداول أية وثائق لا تحظى بموافقة " مجلس إدارة الهند " ، والتوسط فى الأزمات الناجمة بين محكمة التفتيش وبعض الهيئات الكَنَسِيَّة الأخرى " [1] .

وقبل تولى مناصب نيابة الملك ـ وكذلك الأمر بعدها ـ نجد أن جغرافية أمريكا قدتم تقسيمها إلى محافظات ، يتولى أمرها حكام ، وتندرج تلك المحافظات تحت لواء ما يسمى الدائرة Audiencia ، وهى نوع من الهيئات التى تُدار من خلال مجلس معين ، ومع هذا وجدنا أن رئيس الدائرة أخذ يتحمل شيئا فشيئا المسئولية شبه الكاملة ، وقد عملت هذه الدوائر طوال القرن السادس عشر ، وهى : سانتو دومنجو (١٥٢٤م – ١٥٢٨م) ، والمكسيك (١٥٢٧م – ١٥٣٥م) وبنما (١٥٣٨ م – ١٥٤٢ م) وجواتيمالا (١٥٤٣ م – ١٥٦٠ م) ، وغرناطة الجديدة (١٥٤٨م – ١٥٦٢م) وجليقية الجديدة (١٥٤٨م – ١٥٧٢م).

كان مجلس البلدية هو النواة الأساسية فى الإدارة ، وهنا نجد أن مجالس البلدية الإسبانية قد تم نقل نظامها للعالم الجديد، غير أنها كانت تتمتع بمساحات حرية

أرحب، ومن المعروف أن هذه الصلاحيات تم التقليل منها فى شبه جزيرة أيبيريا بعد الحرب المسماة بحرب المجتمعات Comumidades .

يجب ألا ننسى أن أمريكا كان بها قرى من الهنود ، حيث كانت أراضيهم ممنوعة على الإسبان ، والمولدين ، والسود . والهدف من وراء ذلك هو التنصير فى المقام الأول حيث كانت تلك القرى محكومة بواسطة سلطات محلية ، لها نفس الوظيفة التى عليها المجالس البلدية ، ولكن من خلال نظام مختلط ، وظلت بشكل شبه دائم تحت إمرة الجماعات الدينية .

ومن المعروف أن الغاية التى تبرر غزو واستعمار القارة الجديدة هى انتشار الديانة المسيحية ، وبعد أن تم تقسيم العالم بين إسبانيا والبرتغال عام ١٥٠٨م منحت الكنيسة Santa Sede حق البراءة البابوية Ecclesiae universalis Bula ، والتى بموجبها تتم إدارة الأراضى الأمريكية بواسطة " المجلس الملكى" Patronato Real، حيث نجد من صلاحياته : " .. تقديم كافة السلطات للكنيسة ، وتمويل كافة نفقات الأكليروس ، وتسهيل مهمة التبشير ، وبناء الكنائس ، والكاتدرائيات، والمستشفيات، والمراكز الخيرية"(٢) .

وبعد أن مَكّن تاجه الإسبانى لنفسه فى الشئون الدينية بدأ مشروعا ضخما هيأ له وضع أولى الأبرشيات فى جزر الكاريبى والسيطرة على هجرة الرهبان ، وذلك بزيادة أعدادهم والتقليل منها ، وكذلك عدد الأفراد الذين ترغب الجماعات الدينية أن يكون لهم مكانهم .

ولقد كانت الأبرشية تُمثِّل ضمن بنية التنظيم الدينى أقصى قدر ممكن من وحدة الأراضى ، وتتكون من كنائس تقع فى مناطق يسكنها أغلبية من الإسبان، ويرأسها قِسٌ تابع للأكليروس الخاص بالقساوسة على مستوى الكنيسة Seculas . وهناك شخصية أخرى وهى تلك الخاصة بمُعلِّم أصول الديانة Doctrinero . وعادة ما يكون من رجال الدين الذين يقومون بتعليم الديانة ، أى أنه يقوم بذلك العمل فى القرى والبلدان التى يقطنها الهنود . ويتم إقامة الهيئات التبشيرية فى المناطق الآهلة بالسكان والكائنة على الحدود الفاصلة ، وبالتالى فهذه الهيئات تمثل بداية التوسع الاستعمارى فى القارة .

وكان المبشر يتمتع بصلاحيات واسعة تهيئ له العمل بمعزل عن أية هيئة أو سلطة عليا، حتى يتم ضم الإقليم الذى يعمل به إلى الإدارة الإسبانية . وإذا ما كانت الكنيسة وتعليم أصول الدين تابعين لأى جماعة دينية ، وهذا ما نراه يحدث بكثرة خلال القرن السادس عشر .

والغاية من وراء هذا التنظيم التأسيسى هى التبشير والتنصير وليس التعايش مع ثقافات أخرى . وقد فرضت هذه الأيديولوجية نفسها على تاجه الإسبانى بعد الاستيلاء على غرناطة عام ١٤٩٢م [٨٩٧ هـ] . وحددت بذلك معالم الملكية المطلقة للملوك الكاثوليك وخلفائهم فى إطار هذا المسلك الواضح الرجعية ، والذى يعنى القضاء على نوعية التعايش التى كانت سائدة فى العصور الوسطى ، نجد التراكيب البنيوية المدجنة (وخاصة المنشآت الدينية) تقوم بدورها العمرانى وتحديد ملامح الموقف السياسى والدينى الجديدين .

وفى أمريكا نجد أن المنظور هو نفسه دائما بعد الالتقاء مع حضارة ألانكا Incas(*) وحضارة الأزتيك Azteca ، وهنا نستثنى الخطوات السياسية الأولى التى بدأها إيرنان كورتيس H . Cortes ، حيث أصدر عدة أوامر منها إعادة بناء بعض Cues ؛ طلبا لكسب شهرة شخصية من منظور القرون الوسطى الخاص بالمحارب والغازى [٣].

ولقد كان الخط العام ـ اللهم إلا بعض الاستثناءات ـ هو هدم المعابد الخاصة بالديانات المحلية واستخدام موادها كمحجر لتشييد مبانٍ جديدة مكان القديمة . وهنا لا يجب أن نستغرب إقامة كاتدرائية على أنقاض معابد قديمة ، أو أن يتم احتلال قصور مكتوثوما Moctezuma فى المكسيك ـ Tenochtitlan ، على أنها القصور الجديدة إيرنان كورتيس، ثم أصبحت بعد ذلك مقرا لنائب الملك .

يمكن لنا القيام بمقارنة تطور الفن المدجن فى أمريكا مع ذلك الذى رأيناه فى غرناطة ، ابتداءً من عام ١٤٩٢م (٨٩٧ هـ) وطوال القرن السادس عشر فى باقى الأراضى الإسبانية . وفيما يتعلق بالوضع فى أمريكا يجب أن نحدد بعض الأطر

(*) هما من الحضارات القديمة التى كانت سائدة فى بعض مناطق العالم الجديد (المترجم).

التاريخية والجغرافية، والسبب هو أن ضخامة المساحات ، وقلة الكثافة السكانية فى كثير من المناطق ، وهامشيتها فى إطار النظام السياسى والاقتصادى الذى عليه إدارات نواب الملك ، جعلت الجزء الأعظم من أمريكا لا يدخل فى إطار التكامل ، إلا بعد بداية القرن الثامن عشر وبعد ذلك أيضا.

ولهذا فعندما نتحدث عن الفن المدجن فى أمريكا فإننا لا نتحدث عن إجمالى ما هو قائم فى القارة ، بل نتحدث عن تلك المناطق التى كانت جزءًا من النيابة التابعة للملك فى الإطار الواسع من الناحية الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية ، والسياسية، الأمر الذى يجعلنا نطرح إشكالية ما تم إنجازه فى المناطق النائية ، والذى تحكمه المبانى الوظيفية التى عادة ما كانت متأخرة عن غيرها ، لكنها ليست جزءا من برنامج تنفذه الحكومة وتنفق عليه.

وهذا ما نراه - على سبيل المثال - فى حالة الأراضى التابعة لشيلى ، حيث تم غزوها فى وقت واحد مع بيرو ، إلا أن عملية التعمير تأخرت بعض الوقت . حقا لقد تأسست مدينة سانتياجو (الجديدة) عام ١٥٤١م ، وبلغ عدد سكانها عام ١٦١٤م حوالى ثلاثة آلاف منهم ٤٠٠ من أصحاب الحرف الفنية . لكن كان ذلك استثناءً . ولم يتبق من هذه الفترة إلا الكنيسة التى شيدت خلال الفترة من ١٥٩٧م و ١٦١٨م ، وهى ذات بلاطة واحدة ، وسقف خشبى ، وزخرفة هندسية [٤] . وبالتالى لا يمكن الحديث عن توجهات مدجنة فى شيلى إلا أن ذلك لا يمنع الاستمرارية الوظيفية لهذا الفن خلال القرنين السابع عشر ، والثامن عشر من خلال تقنيات أخذت صيغة الانتشار والشعبية فهناك الفراغات والتكوينات ذات الأصول المدجنة. وهذا ليس إلا نوعا من البقاء الشكلى ولم يكن أبدًا جزءا من مشروع إجمالى فرضته الإدارة السياسية بقوة .

يمكننا أن نطلق نفس الحكم السابق على كل من الأرجنتين وباراجواى ، حيث وصفهما المهندس المعمارى ألبرتو نيكولينى A. Nicolini " بأنهما نهاية العالم أى العالم الإسبانى أو الكون على أدنى تقدير " [٥] . ولم تتوفر لنا أية آثار فى هذه المناطق تعود إلى القرن السادس عشر والنصف الأول للسابع عشر، اللهم إلا فى بعض المناطق الريفية ، حيث نجد أنماطا مِساحية وفراغية التى يمكن تتوافق مع مخطط الكنيسة

ذات البلاطة الواحدة والمذبح الكبير سواء كان منفصلا أم لا . كما أن هذه الأماكن ، التى لا نعرف تاريخ إنشائها ، تعرضت لعمليات ترميم شعبية ، وبالتالى لا يمكن اعتبارها كمشروعات معمارية وعمرانية صادرة عن نيابة الملك ، وهى لهذا تدخل فى إطار تلك المبانى التى تعتبر انعكاسًا باهتًا ـ على المستوى الشعبى ـ للقرارات المتخذة ببناء بعض الإنشاءات التى تحدثنا عنها . وإذا ما كان لهذه المشروعات تطورا كبيرا خلال القرن الثامن عشر ، وخاصة بين طائفة الجيزويت (اليسوعيين) ، حيث الكنائس ذات البلاطات الثلاث التى تنفصل عن بعضها بواسطة دعامات خشبية (Pies dere-chos جاكوارون) فإن ذلك لا يعنى الالتزام بالشروط والأهداف التاريخية للفن المدجن، وبالتالى لابد من تحليل تلك الأعمال فى ظل سياق آخر ووظائف أخرى ذات طبيعة اجتماعية ودينية ، ولا يكفى هنا القيام بمقارنات تقنية (قابلة للتطبيق على أماكن أخرى مثل الكاريبى او فنزويلا كما أشار نيكولينى) مع الكنائس الكائنة فى بلدة Tier-ra de Campos فى محافظة بلد الوليد[٦] . إذ من الضرورى العناية بالإطار التاريخى والوظيفى بغض النظر عن عناصر الفراغ وإقامة الشعائر .

ويجب أن نحدد فى الوقت ذاته الإطار التاريخى الذى يعتبر نفس السنوات المتعلقة بعملية الاستيلاء على الأراضى ، وهذا ما تطلق عليه رامون جوتريث R. Gutierrez "مرحلة التأسيس " تطبيقا على حالة بيرو ، والتى امتدت حتى العقود الأولى من القرن السابع عشر ، وترتبط هذه المرحلة بتحديد ملامح المدن وعمارتها (التى تم إحلال أخرى محلها ، فى كثير من الأحوال خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر) وقرى الهنود . وفيما يتعلق بهذه الأخيرة فإنها كانت ترتبط بالقيود التى تفرضها نيابة المملكة فى حالة بيرو ، وبعض القرى الأخرى فى إسبانيا الجديدة . وبعد التواريخ المشار إليها تم تنفيذ هياكل خشبية فى المقام الأول يمكن وصفها بالمدجنة لكنها لا تستجيب للطروحات الأيديولوجية ، لتحديد ملامح الدولة التى نتحدث عنها من خلال الفن المدجن خلال القرن السادس عشر فى شبه جزيرة أيبيريا وفى أمريكا .

ونظرًا لأهمية إقامة قرى قاصرة على الهنود فى الدراسة التى نقوم بها ، فعلينا التأمل فى بعض الأمور . فقد أدى تجمع السكان وإعادة توزيع السكان المحليين

وظهور القرى إلى وحدة العمل التى يدير تاجه الملكى دفتها ، بحيث تشمل كافة جوانب المجتمع . ولقد عرض لنا إرنستو دى لا تورّى E . de la Torre عمق هذا التدخل (بالإشارة إلى وضع المكسيك ، ولو أن ذلك يمكن أن يندرج على باقى الحالات) قائلا : " وابتداءً من تلك السنون ظهر تحول وتغير فى خريطة توزيع السكان فى المكسيك ، ولم يقتصر الأمر على هذا القطاع بل شمل الموقف العام للسكان المحليين ، عندما تم إخضاعهم لثلاثة أنواع من القهر : السياسى: (حيث تجرى محاولة الرقابة الشاملة عليهم) . والإدارى ، والثقافى ، والاقتصادى : (حيث تم إخضاعهم لرقابة ضريبية من أجل إثراء خزانة الدولة والحصول على موارد كثيرة ثابتة ومؤكدة) . وأخيرا نجد الرقابة الدينية : فلم يقتصر الأمر هنا على قيام السكان باداء الشعائر بل امتدّ ليشمل مبدأ الولاء ، الذى تتضمنه مفاهيم مسيحية تسيطر عليها الدولة سياسيا" (٧) .

ولقد كانت عملية إقامة قرى قاصرة على الهنود(*) إحدى الأهداف الكبرى للملكية، وقد شملت أمريكا ، وهذا ما نراه لدى المفتش خوان دى ماتينثو J . Matienzo فى كتابه " حكومة بيرو " لعام ١٥٦٧م ، حيث يشير إلى أنه يجب أن تسير عمليات إقامة القرى فى بيرو على نفس النهج الذى يتم فى Telaxcala (المكسيك) (٨) . وهذا ما يبرهن على وجود سياسة سكانية تصحبها سياسة عمرانية . كما أن التعيين فى منصب نائب الملك Virreyes لبعض الأفراد الذين ساهموا فى عمليات مشابهة فى المكسيك مثل مارتين أنريكيث دى ألمانثا ، ولويس دى بيلاسكو الثانى ، أو جاسبار دى ثونيجا G.de Zúñiga يساند هذه المفاهيم .(٩)

أضف إلى ما سبق أنه رغم إسهام الأيدى العاملة المحلية فإن تلك الفترة شهدت بعض الإنشاءات ذات الطابع الأكثر إسبانية ، من حيث التقنية ، ومواد البناء ، والزخرفة المعمارية ، ففى منطقة Collao (بيرو) ـ على سبيل المثال ـ لم يطرأ تطور على عمارة الحجر حتى القرن الثامن عشر ، حيث إن هذه المنطقة تتركز فيها معظم المحاجر والمبانى الخاصة بالحضارة القديمة ، وقد توافق هذا مع تولى السكان

(*) هو نوع من القرى تطلق عليه لفظة Reducción ، حيث يمنع من دخوله السود ، وتكون القرى قاصرة على الهنود لتنصيرهم ولتحويل القرية إلى خلية إنتاجية (المترجم) .

الأصليين مهام إدارة العمارة ، وفى الوقت ذاته تتسم العمارة بالطابع الإسبانى ويستخدم فيها الآجر ، واللَّبن ، والقصاع الخشبية ، بينما تشهد الفترة الانتقالية المزيد من استخدام الحجر (يعتبر القرن السابع عشر نهاية المرحلة الخاصة بالمهجنين ، ثم يعود الحجر ليسود بالكامل من جديد) .

ولقد تم إنشاء دور العبادة فى هذه المنطقة (Collao) ، خلال الفترة بين نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر على يد الأيدى العاملة المحلية، لكن المعلمين الإسبان هم الذين يتولون إدارة العمل ، ومن هنا ندرك السرّ فى استخدام تقنيات بناء معينة ، ومن بين أسماء المعلمين الذين شاركوا فى هذه الأعمال نذكر المعلم النجار بيلاثكيث الذى عمل عام ١٥٦٧م فى شكويتو Chucuito وكان يعمل فى أكورا Acora كل من البناء / إسكوبيدو و النجار بوسامانتى . وفى عام ١٥٩٠م نجد النجارَين / خوان لويث ، وخوان جومث ، والبناء خوان خيمنث يتعاقدون على تنفيذ (أو الانتهاء من) ست عشرة كنيسة فى إقليم شكويتو . كما ورد اسم النجّارَين عام ١٥٩٢م فى جولى Juli ، وكذلك اسم خوان خيمنث فى كوباكابانا Copacabana ، وفى منطقة بوليفيا نجد أسماء بعض المعلمين وهم خوان تينوكو ، وبارتولوميه مارتنث ، وسانتياجو دى لاباكا ، وهذا ما يبرهن على عمومية هذه السمة . ولقد استمر تواجد المعلمين الإسبان خلال القرن السابع عشر ، ابتداءً من معلم يدعى بييثكيث الذى قام بتصميم سقف مقصورة الكهنة فى كنيسة سان ميجل دى يابى ويساعده الحجّار خوان راموس عام ١٦٣٢م ، حتى النجار فرانثيسكو دى شابث والبناء دومنجو طورو (بوكارا ١٦١٠م) ، أو النجار ديونيسيو جونثاليث دى كالبو الذى انتهى من إعداد سقف أثانجارو Azangaro عام ١٦٤٢م . ويتضح إذن أن وجود المعلمين الإسبان للإشراف على أعمال البناء كان أمرا حاسما خلال الفترة من ٥٦٠ ـ ١٦٥٠ ، ثم أخذ ذلك التواجد يتضاءل تدريجيا ، الأمر الذى هيأ الفرصة لدخول الفنيين المحليين [١٠] .

وهنا نجد أن هذا الطرح ينزع المنطقية عن مصطلح tequitqui الذى اقترحه مورينوبيا Moreno Villa عام ١٩٤٢م ، لوضع تعريف للزخرفة النّحتية للعمارة خلال القرن السادس عشر ، على أنها خليط جمالى بين ما هو محلى وما هو إسبانى [١١] . ولقد

أصابت سونيا بيريث كاريّو حين قالت " بأن التوافق بين الفن المدجن الإسبانى والفن المحلى المكسيكى فى الزخرفة المسطحة الشكل Planiforme ، وكذلك الظروف السياسية الشبيهة بإذعان القربى (حيث نجد السكان المحليين تابعين للتاج الإسبانى) ليسا عنصرين كافيين لاستخدام مصطلح واحد يحاول أن يجد فى لفظة tequitqui (ترجمة للكلمة العربية مدجن بمعنى دافع الضرائب) التفسير من nahualt الذى يبرر اتضّاح ملامح أسلوب " (١٢).

وهناك قضية أخرى وهى المتعلقة بمفهوم الادخار الذى تتضمنه إقامة الهياكل الخشبية المدجنة بالمقارنة بأنماط أخرى من الأسقف . ولقد برهن إنريكى نويرى - من خلال الحسابات الرياضية والاقتصادية - أن ذلك ليس حقيقيا على الإطلاق (١٣). وما نجده فى أمريكا هو كثرة الأسقف الخشبية التى أفادت من كثرة الغابات فى مناطق مختلفة ، كما تم اللجوء إلى نجارة الخشب الأبيض فى المناطق التى تخلو منها الأمر الذى يزيد كثيراً من التكلفة . وهنا نخلص إلى أن الغايات الجمالية ، والأيديولوجية، والتقنية هى التى كانت وراء هذا الخيار بشأن الأسقف الخشبية . ونسوق مثالا على ذلك فى منطقة كوثكو Cuzco وكويّاو فى نيابة المملكة بيرو .

كان الخشب يُجلب من لاريكايا Larecaya ، وأحيانا من مناطق تبعد حوالى مائتى كيلو متر ، وكان السكان المحليون هم الذين يقومون بذلك ضمن نظام يحتم إقامة دور للعبادة . كما أن التأخير فى إكمال الكثير منها مردُّه إلى قلة المواد الخام ، وربما قلة عدد المعلمين الإسبان الذين يشرفون على الفنيين المحليين"(١٤).

أشرنا سلفا إلى وجود المعلمين الإسبان فى المرحلة الأولى لأعمال البناء فى أمريكا . وهنا يجب أن نضيف أن هؤلاء لم يكونوا من نسل المدجنين . ولقد حاول بعض الباحثين أن يرى فى العنصر السلالى السبب الرئيسى وراء تطُّور الفن المدجن فى أمريكا ، وهذا مفهوم غير حقيقى على الإطلاق فقد كانت القوانين تمنع على " المسيحيين الجدد" انتقالهم إلى العالم الجديد ، وإذا ما استطاع البعض الوصول إلى تلك الغاية فإنه لن يبرز على هذه الأرض الجديدة ويشكل جزءًا من الطبقة المميزة .

حقا لقد انتقل بعضهم وهذا ما نراه فى بعض وثائق محاكم التفتيش أو فى الأمر الصادر بإرسال موريسكيين غرناطيين إلى المكسيك ، وذلك لإدخال زراعة التوت وصناعة الحرير . وهذا ما برهن عليه الباحث كارדياك Cardaillac [١٥] . أضف إلى ما سبق وجود مثال آخر يتمثل فى أن المهندس أنطونيلّى Antonelli المسئول عن بناء جزء هام من التحصينات فى أمريكا اقترح عام ١٦٠٤م عمارة ملاّحات أرايا Araya (فنزويلا) ، وأن يقوم بإحداث الفتحات موريسكيون أندلسيون ثم يعودون بعد ذلك عند الانتهاء من الأعمال [١٦] .

غير أننا أمام حالات استثنائية ، وما هو برهان على الجهل بالمشكلة فى العالم الجديد تلك المحاولة التى تمثلت فى طرد فرانثيسكو كاستيانوس عام ١٦٩٦م من المكسيك " فهو من أمّة الموريسكيين". لكن القضية حُسِمت عندما عُرِفَ بأن هذا المصطلح يطلق على من ولد من أب إسبانى وأم مولدة ، وهذا اختلاط بين السلالات مؤداه معرفة أهمية العرقيات فى إسبانيا الجديدة (المكسيك حاليا).

وإذا ما اعتبرنا أن إسهام الثقافة الأندلسية كان عنصرا أساسيا فى تحديد ملامح الفن المدجن ، تجدر الاشارة إلى ما قالته مارياً خيسوس بيجيرا : " بأنه مع نهاية القرن الخامس عشر - أى عندما بدأت العلاقة بين شبه الجزيرة الأيبيرية وأمريكا - أخذت الثقافة الأندلسية تحدث تأثيرها الواسع والعميق فى الثقافة الإسبانية فى العديد من الجوانب ، ثم انتقلت عبر هذه الثقافة إلى أمريكا وامتدت كما امتدت طوال قرون فى شبه الجزيرة الأيبيرية " [١٧].

وهنا يجب أن نضع كافة هذه الجوانب فى الاعتبار عندما نتحدث عن الفن المدجن فى أمريكا. ويلاحظ أن العمارة الأمريكية لم تتم دراستها بطريقة منهجية حتى بنفس المنظور، واقتصر الأمر على دراستها فى كل بلد على حدة . وفى كل مركز بحثى . وبالتالى فإن النتائج التى قد نتوصل إليها ليس بالضرورة أن تكون حاسمة ونهائية، إذ إننا اقتصرنا على تلك الأقاليم التى نعرفها بشكل مباشر ، وقمنا بدراستها وبحثها أو عثرنا بشأنها على أبحاث منشورة لها قيمة علمية جيدة .

الهوامش

(١) AA.VV., Historia de Iberoamérica (Historia Moderna), tomo II, pág. 217.

(٢) Ibídem, pág.273.

(٣) G. Tovar de Teresa, La ciudad de Mexico y la utopía en el siglo XVI, págs. 127-128.

(٤) Cfr. J. Benavides Courtois, Apuntes del mudéjar en Chile, págs. 255-259.

(٥) A. Nicolini. El mudéjar en Paraguay y Argentina, pág. 245.

(٦) Ibídem, pág. 248 y cfr. N. Levinton, Pervivencias mudéjares en la arquitectura de la iglesia de Jesus. Provincia jesuitica del Paraguay (1757-1767), págs. 573-596

(٧) E. Torre Villar. Las Congregaciones de los Pueblos de Indios, págs. 25.

(٨) Cit. en A. Irarrazabal, Asentamientos indigenas en la región de Tarapaca, Chile, págs. 522-523.

(٩) R. Gutiérrez et alii, Arquitectura del Altiplano Peruano, págs. 78-79.

(١٠) Ibídem, pág. 89.

(١١) J. Moreno Villa. La escultura colonial mexicana, pág. 10.

(١٢) S. Pérez Carrillo. La tradicion indigena en las Artes Coloniales, pág. 36.

(١٣) Cfr. E. Nuere Matauco, Consideraciones sobre la supuesta economía de la carpintería mudéjar, págs. 73-78

(١٤) R. Gutiérrez et alii, op. cit., pág. 98.

(١٥) Cfr. L. Cardil1ac, Le probléme morisque en Amerique, páginas 283-306.

(١٦) D. Angulo Íñiguez, Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI, pág. 81.

(١٧) M. J. Viguera Molins, Mudéjares y Moriscos: El Islam en la Península Ibérica (siglos XI a XVII) y sus relaciones culturales, pág. 97.

الفصل الثانى

المدينة فى أمريكا

من المجازفة أن أصف المدينة الأمريكية بأنها مدجنة ، وإذا ما كان هناك مخطط عمرانى مناقض تماما لذلك النظام المتبع فى العالم الإسلامى ، ثم دخل بعد ذلك فى دائرة الفن المدجن فى العصر الوسيط المتأخر ، فإن ذلك المخطط هو الخاص بإسبانى أمريكا .

إذ يقوم ذلك المخطط على أساس التقاطعات Parrilla ، سواء المستطيلة أو المربعة، على أن يكون المركز خاليا ومهيأ لمكان الساحة الكبرى أو الميدان الكبير . وتتم إقامة الهيئات الرسمية حول مركز الرقعة العمرانية واحتلت الكنيسة (أو الكاتدرائية أو الكنيسة الكبرى) وممثلية الدولة (قصر نائب الملك ومجلس البلدية) ، كما أن الرقعة العمرانية غير المحددة بورسلفا تسمح بالمزيد من التوسع فى المدينة إلى ما لا نهاية ، وذلك من خلال استمرار شبكة الشوارع المتعامدة . وهذه المدن لم تكن لها تحصينات إلا تلك البحرية عندما تصبح نوعا من السدود فى وجه الغزاة والقراصنة .

وإذا لم تكن هناك علاقة للصورة العمرانية مع الفن المدجن ، فإن نظام البنية الاجتماعية تأثر ببعض الأنماط السائدة فى إسبانيا ، والتى تضرب بجذورها فى نمط المدينة خلال العصور الوسطى ، وبالتالى بتلك النمطية ذات الطبيعة المدجنة .

ونرى فى المدن الأمريكية نفس التوزيع الأثنى (etnico) للرقعة العمرانية بين السكان ، مثلما هو الحال فى المدن الإسبانية ، حيث نرى حارة اليهود وحارة المدجنين ...إلخ . .

فنجد أن وسط المدينة قاصر على ممثلية الدولة ، حيث الهيئات الرسمية وقصور الغزاة من طبقة النبلاء الجدد . أما باقى الإسبان فنراهم يشغلون المناطق المحيطة طبقا لنظام مركزى ، بمعنى أن كل طائفة تتجمع فى منطقة معينة حسب طبيعة المهنة، ثم يلى ذلك السكان الأصليون الذين يعيشون فى الأرباض ويكونون أحياء يميز بينها أحيانا وجود عرقيات مختلفة . وهذا النظام الخاص بالفصل بين العرقيات وتركزّها هو الموروث من مدينة القرون الوسطى ، واستخدم كعنصر من عناصر الرقابة السياسية والأيديولوجية .

وأبرز نموذج حديث على هذا هو غرناطة ، فبعد الاستيلاء عليها عام ١٤٩٢م (٨٩٧ هـ) تم وضع محدد للفصل بين السلالتين اللتين تقيمان فى المدينة ، ذلك أن اليهود قد طردوا بعد أشهر قليلة من الاستيلاء على المدينة .

أما على مستوى تواجد هذا النظام فى مناطق أخرى ، فقد تم تصديره من خلال ما عرف بنظام التنصير فى بيرو، أو نظام الإضافة فى إسبانيا الجديدة ، وهو عبارة عن إقامة قرى قاصرة على الهنود ، ولا يعيش بها الإسبان ، أو المهجنون ، أو السود. والهدف السياسى من وراء ذلك واحد وهو يماثل أى مجلس بلدية إسبانية (العمدة والمنظمون والعدالة ..) ، إلا أن المناصب يشغلها السكان الأصليون حيث يتكرر- فى أغلب الأحيان -نظام السلطة السابقة على الوجود الإسبانى لكنه مهيأ ليكون مواكبا للمفهوم الجديد للدولة . ويسيطر على هذا النظام جماعة دينية معينة للتحقق من عملية التبشير والتنصير، وللحيلولة دون تجاوز الإسبان الذين كانوا يستخفون فى بعض الأحيان بسياسة التكامل الاجتماعى فى المملكة .

نحن إذن لا نبحث من وراء ذلك التحليل عن بعض العناصر الباقية فى السمات العمرانية التى كانت سائدة خلال العصور الوسطى . كما أن القرى القريبة من المناجم (تاكسالو Taxco وجواناخواتو Guanajuato ، وثاكاتيكاس Zacatecas فى إسبانيا الجديدة ، أو بوتوسى Potosi فى بيرو) تسير على نمط يرتبط بما يتم العثور عليه من مناجم وبزيادة أو نقص عدد السكان حسب الحالة الاقتصادية . إذن فهذا النوع من العمران غير المنتظم ، والذى يسير وفق طبوغرافية الأرض ليست له أية علاقة مع الوظيفية العضوية للمدينة الإسلامية أو بالمدينة المدجنة .

أضف إلى ما سبق أن وجود الشوارع الضيقة فى المدن الجديدة القريبة من المناجم (الدروب وغيرها) إنما هو استجابة وظيفية لمشاكل تتعلق بكل رقعة عمرانية ، ولا توجد فيها أية ملامح توحى بعلاقة استمرارية أو تأثيرات ثقافية معينة . كما لا تدخل فى اعتباراتنا أسماء وأعلام مثل " قيصرية ثاكا تيكاس" حتى نتوهم وجود تأثير مباشر جاء من العالم الإسلامى .

ورغم ذلك فمن الأمور ذات الدلالة فى نظرنا ما نجده فى التنظيم البنيوى لمدينة لوثكو على سبيل المثال . فقبل مجيء الإسبان قام الملك جويانكى Yupanqui ابن حضارة ألانكا Inca بتوطيد وضع المدينة كعاصمة للإمبراطورية ، وقام بتوزيع مناطق محددة على نبلاء الشعوب المهزومة ، أما من نقلهم إلى الأرباض فقد كانوا أبناء المدينة . وتولى الإسبان استكمال هذا التوزيع العمرانى ، حيث قاموا بإعادة توزيع مركز الرقعة العمرانية ، ونقلوا سكانها نحو المناطق المرتفعة والبعيدة عن المركز " وخلال النصف الثانى للقرن السادس عشر أصدر نائب الملك / فرانثيسكو دى طليطلة تعليمات لقائده / بولو دى أونديجاردو ، بأن يقوم بإعادة توزيع العشرين ألف مواطن من السكان الأصليين لمدينة كوثكو فى الأحياء الأربعة وهى : Carmenec-ca, Calcampata ,Cavicache , Tococahe ، حيث تولى أمرها رجال الدين التابعون لسان فرانثيسكو ،ولاميرثيد ، وسانتو دومنجو وسان أغسطين . وبذلك فإن نظام الجمهوريتين أضحى واضحا من خلال مركز إسبانى ومحيط من السكان الأصليين "[١] .

وهناك إعادة تنظيم جرت عام ١٥٧٢م ، حيث تضاعف عدد الكنائس التى تضم تلك المتخصصة فى تعليم مبادئ الدين مثل : سانتياجو ، وسانتا أنا ، وسان بلاس، وسان بدرو وسان كريسوبل ، وبلين ، وسان خيرونيمو ، وسان سباستيان (تقع هاتان الأخيرتان خارج دائرة الرقعة العمرانية) . وعلى هذا فإن الكنيسة كانت تقام فى محور الحياة اليومية ، ولها الأولوية من حيث التشييد وكذلك الرقابة الدينية والاجتماعية[٢] .

ويمكننا أن نستخلص نتائج مشابهة من التحليل الذى قدمه جاك أبريل Jaques Aprile-Gniset بالنسبة لمدينة تونخا Tunja (كولومبيا) عام ١٦٢٠م ، ويشير الباحث فى دراسته إلى أن " منازل الهنود كانت تقع حول المناطق المركزية فى المدينة وتحيط

بها جميعًا " [٣] . أضف إلى ما سبق أن التمييز نراه بين المجموعات العرقية المختلفة للسكان الأصليين . وإذا ما ظللنا فى مدينة تونخا عرفنا أنه خلال السنوات الأولى للقرن السابع عشر قام قاضى قضاة المدينة السيد/ أنطونيو بلتران دى جيفارا بزيارة تأسيسية للأراضى التابعة لإدارته ، وأقر بتنصير قرى للهنود على ذات مخطط متعامد لكنه قسّم القرية إلى عدة أحياء ، حيث يقطنها الناس كل حسب القبيلة التى ينسب إليها [٤]

ومن ناحية أخرى فإنه إذا ما كان نظام الطرق العامة وتوزيع المساكن فى المدن الإسبانو أمريكية غير مرتبط ـ كما قلنا سلفا ـ بالأنماط المدجنة فى شبه جزيرة أيبيريا ، فإن الميل للمبانى الضخمة كان يعكس صورة يجب أن نصنعها فى الاعتبار . وأول تلك المراحل على مستوى المناطق هو الذى طرحه ألبرتو نيكولينى ، حيث قام بتحليل الهياكل البنيوية لعدد كبير من الكنائس الأمريكية الواقعة على أحد جوانب الميدان الكبير **Plaza Mayor** فى عدد من المدن ، ويرى الباحث الأرجنتينى المذكور أن الجذور يجب أن نبحث عنها فى غرب إقليم الأندلس ، وخاصة فى إشبيلية وفى عمليات إحلال الكنائس محل المساجد وتهيئة طبيعة علاقة المكان بالمحيط العمرانى الجديد . يقول الباحث " نصف هذه الجوانب المعمارية بأنها مدجنة ، فهى كنائس مسيحية مرتبطة بالرقعة العمرانية مثلها مثل المساجد السابقة ، هى جد ملحوظة فى حالة الكنائس الإشبيلية ، فكثير من المبانى الجديدة بما فيها الكاتدرائية أقيمت مكان المساجد القديمة، وتمت الإفادة من المآذن لتكون أبراج أجراس أو أنها كانت النموذج الذى يتم السير على نهجه . وتحول الصحن القديم إلى ميدان أو سوق ، أما القبلة التى كانت متجهة نحو الجنوب قليلا فقد حلت محلها مقصورة الكهنة باتجاه الشرق (...) . ويلاحظ أن إسبانو أمريكا لم تشهد تلك السوابق المعمارية ، وهناك احتمال كبير فى غيبة العريّف المدجن أو الموريسكى المسئول عن عمليات البناء (...) . غير أن " نمط الكنيسة المدجنة " أخذ يضم خلال القرن السادس عشر " ثقافة الغزو " ويشكل جزءا من الموروث العقلى الإسبانى فى أمريكا . وهنا نجد أن هذا الوجود للكنيسة فى أحد جوانب هذه التركيبة المعمارية المحيطة بالميدان الكبير فى أكبر المدن فى أمريكا اللاتينية خلال القرن السادس عشر يضرب بجذوره فى الفن المدجن .." [٥] .

أما المرحلة الثانية فهى الصورة العامة التى نراها فى مدينة معينة مع نهاية القرن السادس عشر . ومن المدن ذات الشأن فى هذا المقام مدينة المكسيك ومدينة ليما، فالأولى : نعرفها من خلال الصورة التى قدمها لنا خوان جومث دى تراسمونتى عام ١٦٢٨ . أما الثانية : فنعرف صورتها من خلال مُخَطَّطين أعدهما الراهب بدرو نولاسكو ميرى P. N. Mere.

٢ - ١ : مدينة المكسيك عام ١٦٢٨م :

قامت المدينة على مخطط عمرانى خاص بمدينة Tenochtilañ عاصمة الإمبراطورية الإزتيكية Azteca ، لقد أفاد إيرنان كورتيس من محاور المكسيك تينوتشيلان ، وتم رسم الشوارع فى خطوط مستقيمة ، ولقد حافظ المصمم ألونسو جارثيا برابو A. Garcia Bravo على أغلب أجزاء الميدان الرئيسى القديم ، وكذلك القنوات ، والطرق المعبَّدة . ورغم أن شوارع المدينة كانت مستقيمة وتتقاطع فى زوايا قائمة إلا أنها لا تشكل رقعة شطرنج واضحة . فمن الناحية الشكلية الظاهرية لم يتم اللجوء إلى مخطط رقعة الشطرنج ، ذلك أن إيرنان كورتِس كان يريد الحفاظ على الميدان القديم والحديث المسمى Moctezuma ، وقد التزمت التوسعات اللاحقة التى أدخلت على مدينة المكسيك بنفس المخطط كلما كانت هناك زيادة فى الرقعة العمرانية [٦] .

وقد أسهم مجىء أول نائب للملك (السيد أنطونيو دى مندوثا) فى جعل المدينة مواكبة لعصر النهضة ، طبقا للمفاهيم الإمبراطورية التى كان عليها كارلوس الخامس . ففى عام ١٥٢٧م نجده يتخذ قراراً بتحصين المدينة فى مواجهة تهديد بالتمرد ، وكان التحصين على طريقة عصر النهضة فبدلا من استخدام الأبراج ، والأسوار ، والحصون التى يقطن فيها الغزاة نجده يجعل الشوارع واسعة حتى تسير فيها الخيل ، ويغير من اتجاهاتها حتى تدخلها الشمس ، وإضاءتها ، وتهويتها بشكل ملائم . كما أن الخريطة المسمَّاه بـ Uppsala وحوارات ثربانتس دى سالاثار C.de Salazar تصوِّر المدينة الإمبراطورية على أنها مدينة الأحلام فى نظر علماء الغرب [٧] .

ومن البديهى أن تنعكس على المكسيك ـ مع نهاية القرن السادس عشر ـ عدة أمور منها : وفاة الإمبراطور ، والمشاكل المتعلقة بمناهضة الحركة الإصلاحية فى الكنيسة ، والأزمة الاقتصادية التى عاشتها إسبانيا فى نهاية القرن المذكور . فقد أنشئت عام ١٥٧١م محكمة التفتيش التى تعتبر رمزا لعدم التسامح ، ولم يعد الرهبان مجرد معلّمى مبادئ الدين الذين كانوا يتسمون بالتواضع فى بداية الأمر ، فها هم يشيدّون دورا ضخمة للعبادة من كنائس وأديرة ونسوا ذلك " النهج المعتدل " الذى أقره نائب الملك / مندوثا Mendoza مع طائفة الفرنسيسكان وطائفة الأغسطيين agustinos ، ومع هذا فإن قاعدة التطور والنمو المستقبلى للمدينة كانت مصممة بطريقة متكاملة . وتعتبر " التعليمات الخاصة بالأراضى الجديدة " التى صدرت فى عهد الإمبراطور فيليب الثانى عام ١٥٧٣م الأساس والخلاصة المتعلقة بمرحلة بدأت فى مدينة سانتا فى دى جرانادا Santa Fe de Granada ، ثم استمرت مع جزيرة سانتو دومنجو ، وتوطدت أركانها مع نائب الملك السيد / مندوثا . ومن الواضح أن الرؤية التى قدمها خوان جومث دى تراسمونتى J.G. de Trasmonte تعكس وجود الأفكار العمرانية الخاصة بالسيد/ مندوثا مع بداية القرن السابع عشر .

ومن المنظور المناهض للإصلاح نجد عملية الإبراز الضخم لدور العبادة ، سواء كانت كنائس أو أديرة ، حيث تم وضع أسقف مدجنة لها . ويمكننا أن نشهد من خلال منظور / تراسمونتى Trasmonte الأسقف الخشبية المقبية لكل من كنيسة سان فرانثيسكو ، وسان أغسطين ، وسانتو دو منجو ، وكاسابروفيسا Casa Profesa التابعة لطائفة اليسوعيين ، وأديرة الكرمليّات سانتا إينس S. Inés ، ولامرثيد La Merced [٨] . إلا أن هذه المدينة التى نراها فى المخطط الذى يرجع لعام ١٦٢٨م أخذت تختص ، لكن تتوفر الوثائق الكافية لنستعيد صورتها فى البداية .

ولما كانت هذه العاصمة سوف تقوم بدور اقتصادى اجتماعى فى بناء النظام الاستعمارى ، فقد أقامت فيها الرؤوس الكبرى الممثلة للجماعات الدينية ، وأنشئت فيها مبانى القيادات الدينية والمدنية فى العالم الجديد .

ولقد كانت طائفة الفرنسيسكان أولى الطوائف التى تضع أقدامها فى العالم الجديد ، حيث كانت عبارة عن صدر له قبة حجرية (حيث أعيد استخدام الحجارة المأخوذة من Teocalli) ، بالإضافة إلى البلاطة ذات السقف الخشبى [٩] . لكن المبنى تهدَّم عام ١٥٩٠م ، ولهذا شرعوا فى بناء كنيسة جديدة انتهى العمل فيها عام ١٦٠٢م، حيث نجد البلاطة مسقوفة بالخشب ، وظل كل شىء على ما هو عليه حتى عام ١٦٤٩م، حيث أقيم المبنى الذى نراه فى الوقت الحالى والذى ليست له أية علاقة بالفن المدجن .

وفيما يتعلق بالمعلومات المتوافرة لدينا حول بنية أول كنيسة فى سانتو دومنجو ، فقد قدمها لنا إنريكى ماركو دورتا E. M. Dorta ، حيث عثر عليها فى أرشيف العالم الجديد Archivo de Indias فى إشبيلية . حيث كانت ضمن تقرير صدر عام ١٥٥٠م عن محكمة المكسيك .Audiencia de M ، بعد تقديم طلب من إحدى الجماعات الدينية بإعادة بنائها . وقد تضمن التقرير أقوال بعض سكان مدينة المكسيك وبعض المعلمين : " وهم المعلم النجار خوان فرانكو ، والحجَّار خوان دى إيبار ـ ربما كان قد وصل من إسبانيا للتو فلم يكن يحمل بطاقة إقامته ـ وكذلك المعلم الكبير فى ميدان المحاجر دييجو دياث "الفنى الرسمى فى الأشغال العامة " للعاصمة (...) Tenochtitlan وإذا ما أخذنا فى الاعتبار أقوال الشهود فقد كانت الكنيسة عبارة عن بلاطة واحدة ، لها سقف خشبى مقبى وليس لها مذبح اللهم إلا " ركن صغير مسقوف بالقشّ " ، كما أن أحد الجدران كان به تصدعات وانحراف نحو الخارج ، ولهذا فإن قوس النصر والسقف كانا مهددين بالانهيار . وعندما مال الحائط انكسرت الكتل الخشبية للسقف التى كانت مرتبطة بطريقة " أدية" (...) ، حتى لا تصاب بالتصدع " . وهنا نجد أن العريِّف خوان فرانكو كان يرى ضرورة إعادة بناء الحائط الذى تهدم من جديد ومعه السقف ، واتفق باقى الشهود على ضرورة أن يكون للكنيسة مذبح كبير مناسب ..." [١٠] .

وعندما عرض التقرير على " مجلس الهند " Consejo de Indias اتخذ قراراً ببناء كنيسة جديدة بدأ العمل فيها عام ١٥٥٣م ، وفى الوقت نفسه صدرت الموافقة باستقدام معلمين من إسبانيا لتولى الإشراف على الأعمال . وفى عام ١٥٥٩م أبحر النجَّار خوان دى نابارّتى J. de Navarrete المولود فى مورون Moro لتولى أمر الأعمال المتعلقة

بمهنته فى سانتو دومنجو . ولقد أجبرت المشاكل المتعلقة بوضع الأساسات فرانثيسكو بيثيراً F. Becerra على التدخل ، حيث حاول تخفيف ثقل وأحمال الدعائم من خلال تغيير بعض الجدران الحجرية فى بعض الأماكن بجدران أخرى مشيدة من حجارة مقتطعة من تينايوكا Tenayuca ، وهى حجارة أخف بكثير من السابقة . وفى عام ١٥٧٣م كان السقف قد وُضِع على المبنى وغطّى بطبقة من الرصاص ، وكان المعلم النجار / فرانثيسكو جوتيرث هو الذى تولى هذا العمل الذى استغرق ست سنوات .

وفى عام ١٥٧٤م أصدر نائب الملك أوامره بإجراء تفتيش جديد ، بعد أن طلبت الجماعة الدينية تمويلا إضافيا، وهنا تم تعيين بعض المعلمين لهذه المهمة وهم كل من : بارتولومية لوكى ، وبارتولوميه جاريثا فى النجاّرة ، وكلاوديو دى أرنيجا ، وفرنثيسكو بيثرًا فى المحاجر ، أما فى البناء فقد تم تعيين كل من دييجو إيرنانديث ، وكريستوفل كاربايوّ ، ودييجو أورتيث . وفى عام ١٥٧٩م تقدم سير الأعمال بدرجة كبيرة ، حيث نجد أن النجار / بارتولومية لوكى قبض مائة بيزو " مقابل المخطط وطلب وضع سقف خشبى للحجرة السابقة على حجرة حفظ المقدسات ، بالإضافة إلى مخططات وزيارات أخرى للأعمال الجارية " (١١) . وفى عام ١٥٩٠م عاد الدومنيكان ليطلبوا من الملك الاستمرار فى الدعم المالى للأعمال الجارية فى الدير ، وفى هذه المرحلة أرسلوا برسم خاص بالمذبح وبمنطقة التقاطع الكائنة فى دار العبادة ، ولازال هذا الرسم محفوظا حتى الآن فى أرشيف العالم الجديد " (١٢) . ويتسم الرسم بأنه ذو قيمة تاريخية كبيرة ، ذلك أنه الرسم الوحيد المحفوظ فى كنيسة سانتو دومخو القديمة .

تتكون الكنيسة المذكورة من مخطط على شكل صليب لاتينى له مصليات جانبية، أما السقف فلابد أنه كان من الخشب وعبارة عن هياكل مدجنة مختلفة ، ويحدثنا الوصف الخاص بالكنيسة عن أن "الرقبة "Cimborrio الموجودة فى سقف الكنيسة كأنها سماء مرصعة بالنجوم ، وهى من خشب الأرز ، والكتل الخشبية Caballete ، وهيكل سقف عبارة عن مقص يطلق علية المعماريون المُقَعّر أو القصاع المذهبة ، والزرقاء ، وباقى الألوان الأخرى بعضها أكثر ثراء من بعضها الآخر ، وحتى يكون السقف متينا تم وضع تسعة ممّالات مزدوجة مشغولة بالتشبيكات ، وملونة باللون الذهبى والألوان الأخرى.

ونفس الأمر نجده بالنسبة للرقبتين (القبتين) الأخريين فى المذبحين (المصليين) الكبيرين الجانبيين لمنطقة التقاطع" [١٣] . ولقد كانت منطقة التقاطع نصف أسطوانية مثمنة " حيث نجد الزوايا تقوم على أربعة مثلثات (صدفات) ذهبية ومطلية باللونين الأبيض والأزرق ، كما أن القبة بها تشبيكات أكثر تعقيدا من تلك التى نجدها فى باقى الرّقاب . وقد غطيت أجزاء السقف بالكامل بطبقة من الرصاص بدلا من القرميد..." .

كما نجد " أن ما تحت الكورس Sotocoro مكون من أعمال نجارة ، وكذلك المنصات ، حيث نجد نمطا معينا من القصاع ، والأشكال المذهبة ، والمطلية بطريقة مثيرة " [١٤].

ولا يوضح الرسم – الذى أشرنا إليه آنفا والمحفوظ فى " أرشيف العالم الجديد " الهيكل البنيوى لمنطقة التقاطع فى الكنيسة بشكل دقيق ، ذلك أنه يبدو وقد بنى على شكل مثمن ومن كتل حجرية . ومع هذا فإن الصورة العامة التى تبدو عليها الكنيسة عبارة عن هيكل من كتل خشبية أكثر من كونها مشيدة من كتل حجرية ، وهنا يجب أن نشير إلى أن الرسم الذى خرج من بين يدى هذا الرسّام كان منهجيا ، وما كان يريده من وراء فعْله هو تقديم الشكل الفراغى للمجموعة ، وهنا نعتقد أن هذا هو التفسير الأدق ، ورغم ذلك / أنجولا Angulo تحدث عن إمكانية عدم اكتمال السقف الخشبى المقبى وقت تنفيذ هذا الرسم ، وهذا افتراض يعنى عملية إحلال لاحقة غير محتمله [١٥].

أما المشاكل المتعلقة بالأساسات (التى كانت كبيرة بالنسبة لهذا الدير ، حيث كان يضم فى الداخل بعض السواقى الرئيسية فى المدينة) ، فقد أدت إلى غمر الكنيسة بالمياه عام ١٧١٦م ، وكانت الخطوة التالية هى بناء دار ثالثة للعبادة لازالت باقية حتى الآن لكننا فقدنا الطرح المدجن فيها والذى كان قائما فى المبنيين الأوّلين، رغم الحفاظ على الفراغات وتوزيع المصليات .

لم يتم البدء فى تشييد دير جماعة أغسطين إلا فى عام ١٥٤١م ، وذلك لعدم توفر الموارد بالإضافة إلى مشكلات تتعلق بالأساسات . ولابد أن الأعمال الجارية قد خطت خطوات عملاقة عام ١٥٥٤م إذا ما أخذنا فى الاعتبار الوصف الذى نجده فى " حوارات " ثربانتس دى سالاثار [١٦] ، وكان كل من كلاوديو دى إيرثينجيا " الحجاّر " وبارتولوميه لوكى (النجار) يتوليان الإشراف على الأعمال الجارية عام ١٥٧٤م ، وقد

أمضى هذا الأخير تسعة أعوام فى هذا الموقع . وفى عام ١٥٧٩م جرت بعض الإصلاحات فى سقف المبنى ، بغية التأكد من متانة البنية وزيادة العناصر الزخرفية . وعلى هذا فقد جرت زخرفة بالحفر فى الكتل الخشبية (مساند) Pares ، وكذلك فى مائتى لوح فى السقف المغطى (زخرفة التشبيكات) ، كما تم إعداد مكان للكورس فوق السقف المسطح [١٧] . وفى عام ١٥٨٧م تم الانتهاء تماما من الأعمال فى هذه المجموعة التى تعرضت لحريق قضى عليها عام ١٦٩٢م ثم أعيد بناؤها من جديد .

وإذا ما كانت المخططات الأولى لدور العبادة التى أشرفت عليها الجماعات الدينية تتسم بأنها مؤقتة ، إلا أنها لم تكن بمبعد عن توجهات الأكليروس العالمى ، أى أنها لم تكن تحديدا بمبعد عن مبنى له دلالته مثل كاتدرائية مدينة المكسيك . ويبدو أن العمل فيها قد بدأ عام ١٥٢٦م ، ورغم ذلك فلم تتحول إلى كاتدرائية إلا بعد موافقة الأسقف Zumarraga ، والذى يعتبر أول أسقف للمدينة عام ١٥٢٨م [١٨] . وفى عام ١٥٣٢م يمكن القول بانتهاء الأعمال الجارية ، واستمر المبنى حتى عام ١٦٢٤م ، حيث تم هدم المبنى ذلك أن المبنى الجديد قد خطا خطوات كبيرة نحو الاكتمال . ولقد تعرضت الكنيسة خلال ما يقرب من قرن من وجودها لعدة تعديلات ، كان بعضها ضروريا لوجود مشاكل فى الأساسات بالإضافة إلى أخرى ذات طابع زخرفى .

كان مخطط الكاتدرائية الأولى عبارة عن مساحة مستطيلة مكونة من ثلاث بلاطات بينها أكتاف مثمنة تحمل عقودا . وفى بداية الأمر كانت الكمرات Vigas تحمل طبقة من التراب ، وابتداءً من عام ١٥٨٤م نجد أن البلاطة الوسطى (الأكبر من الجانبيتين) مسقوفة بهيكل خشبى ذى مسند ورباط ، قام بإعداده النجار / خوان سالثيدو دى اسبينوزا . وقد تم تذهيب هذا الفراغ على يد أربعة وعشرين فنيا يشرف عليهم أندرس دى لاكونشا ، وفرانثيسكو ثُمَيّا [١٩] .

ويتكرر النموذج الخاص بالكاتدرائية فى باقى المراكز العمرانية الهامة خلال القرن السادس عشر ، ولقد كانت فى البداية نماذج مؤقتة ثم حلت محلها مبانٍ ذات طبيعة نهضوية (عصر النهضة) وتشطيب باروك ، مثلما هو الحال فى العاصمة التى يقطن فيها نائب الملك . وهنا نجد أن كاتدرائية بويبلا Pueblea قد شيدت خلال الفترة من

١٥٣٦م حتى ١٥٣٩م ، وكانت مكونة من ثلاث بلاطات ، وسقف خشبى من الداخل ، وقشّ من الخارج وتشبه هذه الكاتدرائية كاتدرائية أواساكا Oaxaca التى بدأ العمل فيها عام ١٥٣٥م وانتهت عام ١٥٤٤م . ونشير فى نهاية المطاف إلى كاتدرائية موريليا Morelia (بعد نقل Pátzcuraro عام ١٥٧٩) ، حيث بدأت بتصميم شبيه عليه سقف خشبى له رافدة قص Zapata وأعمدة حجرية . ولم يُهدم هذا البناء إلا فى عام ١٧١٣م [٢٠] .

ويعتبر مبنى مستشفى " خيسوس " أحد أبرز المبانى فى عاصمة نيابة الملك . تأسس المبنى على يد إيرنان كورتيس ، ولابد أن المجموعة الكاملة كانت تضم كنيسة، بالإضافة إلى أربعة مبانٍ كبيرة مخصصة للتمريض ، وباقى الخدمات الطبية ، وتقوم تلك المبانى حول صحنين [٢١] . ولقد اطلعنا بدقة على سير العمل فى هذه الإنشاءات من خلال الدراسة الرائعة التى قدمها لنا إدواردو بايث Eduardo Báez ، ومن البديهى أن الأعمال بدأت بالمبنى الخاص بالتمريض ، ثم استمرت لتشمل الصحنين وباقى العناصر الثانوية ، وكانت الكنيسة أخر المبانى[٢٢] . وما يهمنا فى هذا المقام هو إبراز ما قام به بدرو بيايردى P.Villaverde (كبير الياوران والبنَّاء الأكبر) بتوقيع عقد مع بارتولوميه جارثيا (١٥٦٧م) ، وهو معلم النجارة فى مدينة المكسيك ، لبناء قبة شبه كروية من الخشب لتكون سقفا لمبنى التمريض . وقد تم وضع هذا العمل المهم فوق المصلى المؤقت الواقع فى الطابق العلوى ، حيث نقطة التقاء البلاطات الثلاث لمبنى التمريض . وهذا ما حدث فى مستشفيات أخرى أقيمت فى العالم المتحدث بالإسبانية مثل المستشفى الملكى بغرناطة . وقد قبض النجار ألف وثمانمائة بيزو ذهبيا مقابل الشُغل، وتزويده بالأخشاب ، ويعاونه ستة من النجارين الهنود من بلدة Couoacan . وقد حفِرت شعارات الماركيز / دول بابّى del Valle على المثلثات الكروية وفى مفتاح القبة [٢٣] .

وهناك أنباء هامة تتوفر لدينا عن أعمال نجارة ، وهى تلك المتعلقة بسقف مقبى خشبى لإحدى السلالم حيث قام بتنفيذه خوان سالثيدو اسبينوزا . ولابد أن ذلك السقف عبارة عن قاعدة مربعة تم أخذ الشكل المثمن من خلال المثلثات الكروية ، حيث نجد هناك تشبيكة من ثمانية أطراف بالإضافة إلى أربع وردات florón . وقد امتد نشاطه إلى أعمال أخرى جارية فى المستشفى التى شارك فيها بعض النجارين مثل:

بارتولومية لوكى ، وبارتولومية لوبث ، وتوماس ماتينثو ، واستبان مخيًا الرجل الذى عمل على القصاع الكائنة فى سقف غرفة حفظ المقدسات .

وابتداءً من عام ١٥٧٧م نجد مشاركة كلاوديو دى أرثينيجا C. de Arciniega فى الأعمال الدائرية فى المستشفى ، وهذا يعنى وجود تصاميم تتعلق بعصر النهضة، سواء على المستوى العام أم على المستوى الزخرفى فى مناطق محددة . وقبل عام ١٥٨٧م بوقت قصير بدأت الأعمال فى الكنيسة بناء على مخطط أعده أرثينيجا ، ومع هذا فإن المعلم المذكور تمكن من أول خطوة فى البناء ، وعلينا أن ننتظر حتى القرن السابع عشر حتى نشهد إتمام الأعمال بشكل نهائى . ففى عام ١٦٠٨ م ، قام ألونسو بيريث دى كاستانيدا A. P. Castañeda – الذى تعاقد على بناء ذلك المبنى – بتسليم الجزء الخاص بالجدران ، والقباب الخاصة بمنطقة التقاطع ، ومقصورة الكهنة . وبذلك نجد البلاطة جاهزة فى انتظار التعاقد مع أحد المعلمين النجارين . وسرعان ما طرح المشروع فى مناقصة وفى ٢١/١/ من نفس العام تم ترسية العطاء على ديجو خيمنث سالثيدو ، وعلى خوان بيلاثكيث لكنهما لم ينفذا أية أسقف مقبية . والسبب هو ارتفاع تكلفة الخشب أو قلة خبرتهما كما يقول أعداؤهم . وانتهى الأمر بهذين المعلِّمين إلى الهروب من دائرة نيابة المملكة خوفا من مطاردة العدالة .

وفى عام ١٦١٢م تم طرح المشروع من جديد فى مناقصة ، وطرأت على الشروط بعض التعديلات الطفيفة . ورسا العطاء على خوان بيريث الرجل الذى قام بإعداد المخطط وعينة للمشروع (ماكيت) ، ومع هذا لم يتم التنفيذ والسبب هو فساد مدير المستشفى حيث حاول الحصول على عمولة ضخمة من المتعاقد. وخلال الفترة من ١٦٦٢م حتى ١٦٦٨م بدأ العمل فى إعداد سقف خشبى مؤقت ، ثم تم بعد ذلك إعداد سقف دائم عام ١٦٨٤م ، وهو عبارة عن قبة نصف أسطوانية de Cañon من الدَّبش .

وإذا ما عدنا إلى الوثائق المحفوظة (٢٤) فإن السقف الذى كان سيقام ، كان عبارة عن سقف خشبى مستطيل من كتل خشبية ، ربما كانت معمرية ، وذلك استنادا إلى الزخرفة ، وإلى الأشكال المثمنة فى منطقة الكورس ، والارتباط المباشر بالعقد الخاص بالمدخل إلى المذبح Toral ، وبالتالى يتم إلغاء الجوانب الكائنة فى المستطيل فى هذه

المنطقة . أما باقى الجوانب فهى مغطاة بالكامل ataujerados بواسطة تشبيكة من ستة عشر طرفا ، ومن عشرين . أما المثلثات الكروية ففيها عناقيد من المقربصات وتشبيكات من تسعة واثنى عشر طرفا . أيضا نجد الأوتار المزدوجة وبها تشبيكات من عشرة ، وتستند على أطراف دعامات مزخرفة ، ويلاحظ أن الجانب السفلى لطرف الدعامة به زخرفة من المسننات التى تلف السقف المقبى بالكامل . أما فى الجانب الواقع بين طرف الدعامة والوتر فنجد حلية معمارية نصف أسطوانية bocel . ويتكرر العنصر الزخرفى فى الأوتار ، أما من الخارج فالسقف مغطى بطبقة من الرصاص .

ويلاحظ أن الشروط التى وُضعت عام ١٦١٢م لم تدخل تغييراً على البنية بل تعرضت للزخرفة ، وعلى ذلك فإن الجوانب سوف يكون بها تشبيكة من عشرة ، أما المثلثات الكروية فعليها تشبيكات من ثمانية ومن ستة عشر ، وفى الأوتار هناك تشبيكات من : عشرة ، واثنى عشرة ، وستة عشر ، وعشرين طرفا ، " وبذلك يصبح البناء رائع المنظر "، ويوجد لكافة العناصر الإنشائية بروز بمعدل اثنين فى كل جانب . وعندما يتعرض لأطراف الدعامات يقول :" لابد من إعداد بعض الزخارف المشطوفة ولفائفها على الجانبين"، وهنا نجد تغييراً يطرأ على التصميم بالمقارنة بالتصاميم السابقة (التى كانت عبارة عن حوامل mensula) من طراز عصر النهضة أصبحت ذات أهمية واضحة خلال الباروك ، وإذا ما كان قد تم تنفيذ الأعمال المزمعة ولم يتم إحداث تعديلات لكان أمامنا أبرز وأهم الإسهامات المدجنة فى مدينة المكسيك ، والتى تنضم إليها القصاع فى غرفة حفظ المقدسات ، وسقف السلم ، والأسقف الخشبية المسطحة فوق عنابر التمريض، والدهاليز ، والقباب شبه الكروية فى عنابر التمريض العلوية . أى كان يمكن أن نجد أنفسنا أمام مجموعة مدجنة ذات مستوى رفيع جماليا، وليس لها مثيل مساحيا فى المدينة .

كان السقف الخشبى المقبى لكنيسة دير سانتا إينس يعود لنفس التاريخ ، وقام بتنفيذه خوان بيريث مع كريستوفل مونيوث دى لا تورّى [٢٥] . ولقد اختفى ذلك السقف مع نهاية القرن الثامن عشر ، حيث تم إعداد آخر لم يستمر إلا ما يقرب من قرن من الزمان [٢٦] .

ومثلما هو الحال فى مؤسسات الجماعات الدينية الأخرى مرت كنيسة الكارمن بعدة مراحل كانت آخرها عام ١٧٤٢م ، ووضح أن هذا المبنى غير فخم فى نظر الجماعة . الأمر الذى حدا بها لإقامة مبنى جديد عام ١٨٠٩م ولم ينته العمل به أبداً، ثم انتهى به المطاف إلى هدمه عام ١٨٦٢م . واستقر المقام بجماعة الكرمل فى مدينة المكسيك عام ١٥٨٦م ، وكانت لهم كنيستهم وهى سانُ سباستيان التى منحها لهم الفرنسيسكان ، وبعد وقت قصير وجدوا أن المبنى ضيق فبدأوا بناء كنيسة جديدة عام ١٦٠٢م ، لكن المبنى الجديد هُدِم ذلك أن الرهبان وضعوا فى اعتبارهم فخامة المبنى ليعكس الثروة التى توجد فى إسبانيا الجديدة " ولم يراعوا الفقر الذى عليه الجماعة ..." [٢٧] ، وفى عام ١٦٠٨م تم استئناف الأعمال فوق ما بقى مما تهدَّم وتم إخضاع أبعاد المبنى وأسلوب البناء للأسس المعمول بها فى محافظة سان ألبرتو ، وعلى هذا تم الاتصال بفراى أندرس دى سان ميجل لمواصلة العمل . وطبقا للقواعد التى تم إقرارها بالنسبة للمبنى خلال شهر نوفمبر (الثامن) لعام ١٦٠٨م ، فإن سقف الكنيسة يجب أن يكون من الخشب " بحيث يكون العمل متسقا مع المعمول به ، أى أن السقف يتخذ تقنية المقص ... " [٢٨].

كان لهذه الكنيسة هيكل خشبى مثلما رأيناه فى " الصورة البانورامية لمدينة المكسيك " التى أعدها تراسمونتى Trasmonte ، ووصفت الكنيسة على يد فراى أغسطين دى لامادرى ديوس ، مؤرخ المحافظة: لم تساعد الأرض الهاشة للمدينة على تحمل ثقل القباب ، وبذلك لابد أن يكون السقف بأكمله من الخشب المزين بالتشبيكات الرائعة .. " [٢٩].

وما بقى فى الوقت الراهن من المبانى التى أقامتها جماعة الكارمل هو كنيسة سان سباستيان ، حيث تتسم بأن توزيع الفراغات فيها غير مسبوق . فالبلاطة الوحيدة بها عقود حاجبة وتساعد هذه العقود على استخدام الأسقف المستوية ذات النظام الواحد فيما يتعلق بالدعامات والجوائز الخشبية jacenas واضحة فى كل التربيعات . وما يلفت النظر هو وجود الكورس فوق التربيعة الأولى التى تلى المدخل ، حيث نجد نفس نظام السقف ، مع وجود أطراف دعامات من الخشب الطلح ، وبعض الزخارف

الهندسية (فى القاعدة) التى تحدثنا عن نماذج تعود للقرن السابع عشر . ولقد تأسس هذا المعبد عام ١٥٨٥م ، وبذلك أصبح (كما قلنا) أول مبنى لجماعة الكارمل الحُفَاة فى مدينة المكسيك .

أما " كاسا بروفيسا " Casa Profesa التابعة لجماعة اليسوعيين فهى تشير إلى تواجدهم فى مركز الرقعة العمرانية للمدينة [٣٠] . وأسْفَرَ توزيع الأراضى الذى تم بعد الغزو بين قوات إيرنان كورتيس وبين الجماعات الدينية عن وقوف جماعات اليسوعيين موقفا صعبا ، ذلك أنهم حاولوا أن يكون لهم مكانهم فى قلب المدينة . وابتداءً من عام ١٥٨٦م بدأت الخطوات الأولى للتأسيس والتى لم تظهر للوجود إلا فى عام ١٥٩٢م ووضع حجر الأساس لدار العبادة عام ١٥٩٦م وابتداءً من عام ١٦١٠م أطلق عليها اسم سان اجناثيو بمناسبة إعلان قدسيته . وكانت هذه الدار تقوم بأداء وظيفتها على أساس ما تتلقى من تبرعات ولهذا جذبت أنظار العديد من النبلاء والأثرياء فى المدينة، وجلبت اهتمام بعض الجماعات التى ساعدت على قيام " الدار " بوظائفها .

ولقد سار بناء الكنيسة على نفس التقليد بدءا بمبنى مؤقت ثم الانتقال بعد ذلك لعدة مراحل ، وانتهاء بالكنيسة الحالية التى تعتبر البناء الرابع ، فلم يستمر المبنيان الأوليان إلا فترة قصيرة ، وكان لابد من انتظار المبنى الذى انتهى العمل فيه عام ١٦١٠م لنجد ملامح مدجنة ذات مغزى . ويصف بيريث دى ريبس P. de Rivas المبنى على النحو التالى : " .. تتكون الكنيسة من ثلاث بلاطات عريضة وواسعة بحيث كانت تستوعب الأعداد الكبيرة التى توفد إليها، بما فى ذلك الاستماع الجيد للخطيب . وبغض النظر عن منطقة التقاطع هناك بين البلاطات ثلاثة عقود ضخمة فى كل جانب فوق أكتاف مشيدة من الحجر ، أما القواعد والتيجان فهى دوريّة الطراز، وفوقها بنيت العقود ذات الارتفاعات العالية ، أما البلاطة الوسطى فرغم أنها مسقوفة بالخشب مثل باقى أجزاء الكنيسة إلا أن خشبها من الأرز والقصاع الجميلة ، وفى داخل هذه الأخيرة نجد تشبيكات مذهّبة ومطعمة ، وبذلك أخذت الأنظار وأسعدت الناظرين إليها، وفوق هذا السقف هناك سقف أخر جمالونى ، فوقه طبقة من الرصاص لحفظة من المياه . أما منطقة التقاطع فهى عبارة عن هيكل مقبى مثمن ، ومزين بتشبيكات رائعة مدهونة

باللون الذهبى ، ومعها أيضا نجد مقصورة الكهنة المزين بالقصاع المذهّبة . ولازال هذا السقف (سقف المبنى كله) لامعا ويعكس الضوء حتى الآن(٣١).

وتدفعنا المعلومات التى تزودنا بها الوثائق إلى التفكير فى مساحة مكونة من ثلاث بلاطات مسقوفة بسقف خشبى مستو ، سواء فوق البلاطة الوسطى أم فوق البلاطتين الجانبيتين ، أما منطقة الانتقال فهناك سقف مقبى مكون من كتل على شكل مثمن، ومزين بالتشبيكات ، حيث يتركز فى هذا الجزء أكبر قدر من الزخارف . أما الأجزاء التى بقيت حتى الآن والواقعة تحت مقاصير الكورس فتحمل تشبيكات متنوعة ، وتشير إلى وجود أسقف مقبية ذات أنماط متعددة كانت هنا .

لكن ما أصبحت عليه الجماعة من وضع اقتصادى جيد مع بداية القرن الثامن عشر، وكذلك ما حدث من تغيير فى المفاهيم الجمالية للعصر ، حرمنا من ذلك المبنى المدجن الذى انتهى العمل فيه عام ١٦١٠م واستمر لمدة قرن من الزمان . والبقايا التى تحدثنا عنها (والمتعلقات بمقاصير الكنيسة الحالية) هى العنصر الوحيد الذى بقى من هذه المجموعة ، التى أبرزها جونث تراسمونتى عام ١٦٢٨م فى مخططه .

تم بناء كنيسة دير لاميرثيد بعد المُخَطَّط الذى أشرنا إليه سابقا، ذلك أن من قام بوضع حجر الأساس هو نائب الملك السيد الماركيز / دى سيرّ ألبو Cerralvo عام ١٦٣٤م . وكرّست الكنيسة عام ١٦٥٤م (٣٢) . والأمر المحزن أن المبنى قد هُدِمَ بكامله وذلك من أجل إقامة سوق " لامرثيد " ، إننا نعرف شيئًا عن داخل المبنى الذى زال من الوجود من خلال طباعة على الحجر نشرت عام ١٨٥٦م (٣٣) . حيث يمكن ملاحظة وجود ثلاث بلاطات ومنطقة تقاطع . أما البلاطات الجانبية فيبدو وأنها مغطاة بقبوات متقاطعة de arista ، بينما باقى الكنيسة مغطى بأسقف خشبية مدجنة . وهنا نجد أن المذبح الكبير به سقف على نمط المسند والرباط المكشوف تماما apeinazado والميزين بإحدى التشبيكات . أما أذرع الصليب (منطقة التقاطع) فيوجد فوقها سقف من كتل خشبية موضوعة بشكل مائل . ويلاحظ أن الثراء الزخرفى يتركز فى منطقة التقاطع، حيث نجد هيكلا مثمنا مكونا من كتل معمرية مكشوفة apeinazado ، مثلما هو الحال فى باقى واجهات التربيعات .

واللوحة الحجرية التى عرفنا منها الشكل الداخلى لكنيسة لامرثيد لها قيمة مزدوجة ، فهى من ناحية تكشف عن وجود تكنولوجيا مدجنة بعد مضى سنوات طويلة من القرن السابع عشر ولازالت لها جودتها العالية ، كما أنها التمثيل الوحيد الواضح على وجود هياكل من كتل معمرية أو مزدوجة فى مدينة المكسيك .

أما فيما يتعلق بالعمارة المدنية فلا يتوفر لدينا إلا القليل من المعلومات حول الإنشاءات التى تمت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر . كما نعرف أن إيرنان كورتس H. Cortés استخدم كميات كبيرة من الأخشاب لبناء قصوره الأمر الذى يجعلنا نتصور أن الأسقف الخشبية المستوية كانت الطابع الغالب على الإنشاءات .

كما نعرف شيئا عن مبنى الجامعة التى تأسست عام ١٥٥١م ، فبعد أن شغلت عدة أماكن (٣٤) تم بناء مقر لها عام ١٥٨٤م ، على أرض تابعة للماركيز /دل بايّى فى ميدان Volador، ونعرف عن هذا المبنى شيئا من خلال مخطط محفوظ فى " أرشيف العالم الجديد " فى إشبيلية ويرجع لعام ١٥٩٦م . فشكله الخارجى كان يحمل طابع عصر النهضة ، يوما يهمنا هو صالون الاحتفالات الذى أطلق عليه Generalito ، ويشير كل من Sigüenza و Goñgora إلى أنه كان به سقف خشبى مقبى مذهّب : " فالسقف يتكون من سقف جميل مكون من ٧٤ كمرة مقوْلبة على شكل مكعب ، وله أطراف دعامات فوقها أطراف أخرى ، ومنقوش بحيث يشكل من الصدر السفلى والفرِد ذلك السقف .

وهنا نجد أن مدينة المكسيك ـ عام ١٦٢٨م ـ أخذت معالمها فى ذلك التاريخ المذكور، حيث أصبحت مدينة مدجنة لكنها اختفت من ذاكرة التاريخ بسبب التغيرات فى التوجهات الجمالية ، وعوامل مرور الوقت ، وكذلك عدم الإتقان فى إقامة بعض المشروعات . (٣٥)

٢ – ٢ : مدينة ليما قبل عام ١٦٨٧م :

قدم الراهب بدرو نولاسكو ميرى P. N. Mere عام ١٦٨٥م الصورة المثالية لمدينة ليما من خلال مخططين ، أحدهما : من منظور مائل من عند النهر، أما الأخر : فهو

من منظور مـواز من نفس المكان ، وهمـا مـخططان يطلق عليـهـمـا Scenog raphico، يقومـان على الواقع المعاصر، لكنهما يلغيـان كل ما يقف مـائلا دون الصـورة المثـالية العمرانية للرقعة ، التى تم تسويرها ووزعت فراغاتها توزيعا كاملا . وهذان المنظوران هما القراءة الخاصة بمدينة ليما لمخطط خوان جومث دى تراسمونت ، الذى أعده لمدينة المكسيك - ولقد أسـهـمت الدقـة التى اتسم بهـا عـمل بدرو نولاسكو فى إعداد المخطط المائل ، وإبرازه المبانى الضـخمة فى ليما فى جعل ذلك الرسم كعنصر له قيمة كبرى لمعرفة العمارة فى ليما . وتزداد أهمية المخطط فى أنه يعطى صـورة للمدينة قبل أن تحل بها كارثة الزلزال عام ١٦٨٧م ، أى فى لحظة تعـايش بين الكنائس القديمة التى ترجع إلى الثلث الأول للقرن السابع عشر ذات الأسلوب القوطى الإيزابيلى ، والكنائس الأولى ذات الأسلوب الباروك بمذاق العمارة فى ليما - [٣٦] .

ويقوم لنا هذان المخططان مدينة تقف بين المثال والواقع ، حيث تبرز الأبنية الأكثر أهمية وتتسم عن غيرها من المنازل بفراغاتها المدجنة ، وهنا يمكن التمييز بين السقف الجمـالونية المدجنة وبين الأسقف المقبية ذات القباب البيضاوية baidas . وبعد الزلزال الذى وقع عام ١٦٨٧م تم التخلى عن الأسقف الخشبية، واختفت بذلك صورة ليما التى تسيطر عليها الإبداعات المدجنة .

ولقد قام أنطونيو سان كريستوفل بدراسة المخططين المشار إليهما دراسة عميقة، وضـاهى بين ما يراه وبين ما تبـوح به الوثائق المكتوبة . يقـول : " إن أغلب مـجمـوعة الكنائس التى نراها فى المخططين تؤكد مخططا بسيطا ، عبارة عن مساحة مستطيلة تحيط بها أربعة جدران مستقيمـة دون أى بروز أو إضـافات ، مشكلة بذلك نوعًا من الصناديق المغطاة طوليا بسقف جمالونى ذى ميلين ، وهو السقف الوحيد الذى يضم كل فراغات الكنيسـة ابتداءً من حـائط الصـدر الداخلى حتى حائط المدخل ، ولازالت هناك حتى اليوم بعض تلك الكنـائس ، غير أنها قـد فقدت السـقف الذى رسمه بدرو نولاسكو - [٣٧] . وهنا نجد كنائس سان سبـاسـتيـان ، وسـان مـارثيلو ، وكريسـتو دى لابارد (C. De la Pared (Señor de los Milagros ، والكارمن التو C. Alto و Nuestra Señor del Prado ، وكنيسـة حافيات سـان جوزيف ومستشفى سان أندرس ، ودير

سانتا كتالينا ، ودير Limpia Concepción ، ودير Nuestra Señor de la Encarnacieñ و Los Niñes Huerfanes و Beatero de Santa Rosa ، وسان فرانثيسكوى دى باولا العجوز .

ورغم أن بعض هذه الكنائس تظهر فى مخطّطى بدرو فولاسكو وقد تآكلت بعض أسقفها ، فإننا نعرف أنها كان بها قباب بيضاوية baldas أو مناطق تقاطع فى مقصورة الكهنة . وهذا هو ما كانت عليه بعض الكنائس مثل : Limpia Concepción، وسانتا كتالينا، و Nuestra Señor del Prado . غير أن عدم الدقة هذه لا تقلل من قيمة رؤيتنا ، ذلك أن ما يهمنا هو الصورة العمرانية آنذاك والمفاهيم السائدة فيما يتعلق بتوزيع الفراغات عن أبناء ليما فى العصر الذى نتحدث عنه .

ونختتم ما نتحدث فيه بالقول بأن مخططى نولاسكو يعتبران شاهداً تاريخيا أصيلا على عصر انتهى من تاريخ العمارة فى مدينة ليما ، حيث وقع الزلزال مباشرة بعد الانتهاء من رسم المخططين عام ١٦٨٧م ، وقضى على السقف المدجنة لهذه الكنائس . كما أن تغير المفاهيم الجمالية ، وتغير الحلول التقنية درءًا لإمكانية حدوث زلازل أخرى ، أديا إلى اختفاء صورة المدينة المذكورة بشكل لا رجعة فيه .

الهوامش

(١) R. Gutiérrez. Manifestaciones mudéjares en Perú, pág. 217. Sobre el tema de las reducciones y su significaci ón, cfr. R Gutiérrez, Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina, págs. 21-39.

(٢) Cfr. R. Gutiérrez, Manifestaciones mudéjares en Perú, págs. 217-2 18.

(٣) J. Aprile-Gniset, La ciudad colombiana, pág. 50.

(٤) Cfr. A. Corradine Angulo, Urbanismo Españ ol en Colombia. Los Pueblos de Indios, págs. 157-178.

(٥) A. Nicolini. Sobre la inserción urbana mudéjar de las iglesias en Andalucía e Hispanoamérica, págs. 48-49.

(٦) Cfr. AA.VV., Planos de la ciudad de México. Siglos XVI. y XVII.

(٧) Cfr. F. Cervantes de Salazar, México en 1554 y Túmulo Imperial, págs. 41-57 y E. W. Palm, Los Orígenes del Urbanismo Imperial en América.

(٨) M. Toussaint. Arte Mudéjar en América, pág. 33-35.

(٩) G. Kubler. Arquitectura mexicana del siglo XVI pág. 571.

(١٠) E. Marco Dorta, Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano, págs. 1-2.

(١١) Ibédem, pág. 6.

(١٢) D. Angulo iniguez, Planos de monumentos arquitctonicos de América y Filipinas en el Archivo General de Indias, Lámina 1 -A.

H. Ojea, Libro III de la Historia Religiosa de la Provincia de México de la (١٣) Orden de Santo Domingo, pág. 11.

Ibídem. (١٤)

D. Angulo íñiguez,, op. cit., vol. 1, pág. 14.(١٥)

Fr. Cervantes de Salazar, op. cit., págs. 55-56. (١٦)

E. Marco Dorta, op. cit., pág. 124. (١٧)

G. Kubler, op. cit., pág. 338. (١٨)

Cfr. D. Angulo iniguez et alii, Historia del Arte Hispanoamericano, pág. (١٩) 409-411; y M. Toussaint, Paseos Coloniales. pág. 16.

Cfr. G. Kubler, op. cit., pág. 339. (٢٠)

Ibídem, pág. 229. (٢١)

E. Báez Macías, El Edificio del Hospital de Jesús. (٢٢)

Ibídem, pág. 28. (٢٣)

Ibídem, págs. 126-133.(٢٤)

Ibídem, pág. 45. (٢٥)

G. Tovar de Teresa, La ciudad de los Palacios. vol. II. pág. 97. (٢٦)

E. Báez Macéas, Obras de Fray Andrés de San Migule. nota 74. (٢٧)

Ibídem. Nota 77. (٢٨)

A. Madre de Dios, Tesoro Escondido en el Monte Carmelo Mexicano, pág. (٢٩) 76.

Un análisis pormenorizado de la evolución arquitectónica de la Casa Pro- (٣٠) fesa de México lo encontramos en: L. Autrey Maya, La Profesa en tiempos de los jesuitas. Estudios Histórico y Arrtístico.

A. Pérez de Rivas, Crónica y historia religiosa de la Provincia de la com- (٣١) pañía de Jesús de México en Nueva España. vol. I pág.

M. Toussaint, Arte Mudéjar en América, pág. 33. (٣٢)

Periódico "La Cruz", tomo III, págs. 250-51, 1856. (٣٣)

(٢٤) Cfr. M. Toussaint, Arte colonial en México, págs. 9-11 y G. Kubler, Arquitectura Mexicana del siglo XVI págs. 226-227.

(٢٥) Cit. en F. Maza, La ciudad de México en el siglo XVII, pág. 12.

(٢٦) A. San Cristóbal, Arquitectura virreinal limeña, pág. 119.

(٢٧) Ibídem, pág. 123.



الفصل الثالث

الكاريبي : حوض المتوسط في أمريكا[1]

أدى الموقع الجغرافي لبحر الكاريبي (الذي يتمثل في انعزاله عن المحيط وسيطرته على الطرق البحرية المؤدية إلى العالم الجديد) إلى تحوله إلى محيط ثقافي وموحّد للغاية من حيث وظيفته الاقتصادية، وتضم هذه المنطقة جزر الكاريبي وشواطئ القارة الأمريكية المطلة على ذلك البحر ، وأصبحت قرطاجنة الهند (كولومبيا) أهم حلقة وصل في عملية التكامل مع نيابة المملكة الإسبانية ابتداءً من بيرو حتى بيراكروث Veracruz في خليج المكسيك أي نيابة المملكة في إسبانيا الجديدة .

كما أن التطور التاريخي الذي أثرت فيه الطرق البحرية المؤدية إلى القارة الأمريكية يعني ظروفا تميز المكان عن باقي أجزاء العالم الجديد ، ولهذا فرغم تبعية الكاريبي في المنطقة الشمالية لإسبانيا الجديدة ، والجنوبية لبيرو فمن المهم تحليل موروث هذه المنطقة ككل ، نظرا لوحدتها الثقافية .

وإذا ما كانت جزر الكاريبي أول أهداف الغزو فسرعان ما تحولت بعد سقوط إمبراطورية الازتيك Azteca إلى مناطق خدمة ، ومناطق ثانوية بالمقارنة بالقارّة ، وهذا دور أكثر وضوحا بعد غزو بيرو وختام الانتشار الاستعماري . ويمكن أن نذهب إلى ما هو أبعد من هذا القول بأنه عندما تمت السيطرة على ثقافات القارّة أدى إهمال هذه الجزر – اللهم إلا تلك التي كانت تقع في طريق القوافل البحرية – إلى دخول مستعمرين جدد إليها قدموا من دول أوربية أخرى (وخاصة إلى جامايكا وهايتي). ومع نهاية القرن السابع عشر لم يتبق في يد الإسبان من هذه الجزر إلاكوبا ، وبويرتو ريكو ، وجزء من جزيرة سانتو دومنجو.

أشرنا قبل ذلك إلى أن هذه الجزر أصبحت جزءًا من النظام التجارى ، وحلقة الوصل بين شبه جزيرة أيبيريا وأملاكها فى أمريكا . وتركزت مختلف المنتجات فى شكل مراحل مختلفة صوب كوبا ، حيث كانت قطع الأسطول الإسبانى تجتمع هناك ، ثم تنطلق متجهة نحو إشبيلية التى احتكرت الاتصال بالعالم الجديد فى بداية الامر .

أضف إلى ما سبق أن جزر الكاريبى لم تكن بها ثقافات متطورة سابقة على العصر الاستعمارى ، كما أن نسبة الوفيات بين السكان الأصليين كانت مرتفعة ، الأمر الذى جعلها مكانا للتجريب ونقل الثقافة الجديدة إليها، ولم تكن هناك من أسباب اللهم إلا الظروف المناخية والمادية .

وقد أدى هذا الدور الثانوى بسانتو دومنجو أن تكون أول عاصمة خلال السنوات الأولى للاستعمار. وبعد الاستيلاء مباشرة على المكسيك فقدت أهميتها حيث حلت كوبا محلها ، نظرا لموقعها الجغرافى القريب من ميناء بيراكروث وهو المخرج الطبيعى من الخليج . كما أن نظام الاتصالات من أمريكا الجنوبية مرورا بقرطاجنة الهند Cartagena de Indias (فيما يتعلق بمنطقة المحيط الأطلنطى) ، ومن بورتوبيلو - بنما Portobelo - Panama (فيما يتعلق بمنطقة المحيط الباسيفيكى) جعل بورتو ريكو محطة إجبارية فى الطريق إلى هافانا .

ولقد أسهمت وظيفة الموانى فى منطقة الكاريبى ، كمحطة تخزين واتصالات ,فى تحديد هويّة العمارة فيها بدرجة واضحة . إذ كانت فى أساسها عمارة دفاعية ذات طابع حربى . الأمر الذى يحول دون الاستثمار فى منشآت أخرى يمكن أن تحوز اهتمامنا فيما يتعلق بموضوع هذه الدراسة . وكان من الضرورى أن يتأخر ظهور المنشآت المدنية والدينية لقرون لاحقة ، حتى يمكننا أن نشهد فيها بعض الفصول الهامة .

٣ - ١ : سانتو دومنجو : -

كان اسمها بعد الاكتشاف كيسكيًا Quisqueya أو هايتى . وهى الجزيرة التى أطلق عليها الغزاة " الإسبانية" ، فقد أسس فيها كريستوفر كولبوس يوم

١٤٩٢/١٢/٢٥م أول منطقة عمرانية فى أمريكا ، وأطلق عليها " نابيداد " Navidad ومن المعروف أن تلك الرقعة كانت ذات طابع مؤقت . الأمر الذى جعلها تزول بعد عام ويحل محلها ما أطلق عليه إيزابيلا Isabella ، حيث تقع كلتا المنطقتين فى شمال الجزيرة. وانطلاقًا من هذه المنطقة أخذ كولمبوس فى مرحلة التعرّف على المناطق الداخلية ، وغزوها ، وإنشاء مناطق محصنة . ولقد استمر شقيقه بارتولوميه على هذه السياسة، وعندما وصل إلى الشاطئ الجنوبى أسس أول مدينة وهى سانتو دومنجو، وبذلك أقام محوراً يربط الشمال بالجنوب ، وأخذ يقضى على القبائل والتنظيمات الاجتماعية والسياسية التى كان عليها السكان الأصليون . ولم تكن هذه الرقع العمرانية التى أقامها آل كولمبوس إلا مناطق مؤقتة ذات طبيعة عسكرية ، وبالتالى لم تعش طويلا . وفى عام ١٤٩٩م وصل إلى الجزيرة فرانثيسكو دى بوباديا F. Bobadil-la الذى حكم المكان حتى عام ١٥٠٢م. وكانت هناك خلال هذه الفترة ثلاث مستوطنات دائمة هى : سانتو دومنجو كعاصمة حيث حلت محل المستوطنة المسماة Isabella ، وكنسابسيون دى لابيجا وسط الجزيرة ، بالإضافة إلى مستوطنة ثالثة ربما كانت سنتياجو أو بوناو Bonao . وفى عام ١٥٠٢م تولى نيكولاس دى كوباندو N. ovando قيادة الجزيرة " بصفته الحاكم العام للعالم الجديد " ، وقد نزل إلى الشواطئ يرافقه ألفان وخمسمائة فرد وهو يحمل أوامر كتابية بالعمل على إنشاء مدن جديدة .

وأسفرت السياسية التى اتبعها هذا الحاكم عن نتائج طيبة ، فبعد عامين من وصوله تمكن من السيطرة على الجزيرة بالكامل ، وقد اعتمد على قوته الحربية فى القضاء على أهم الزعماء المحليين الواحد تلو الآخر ، وبذلك تمكن من تفكيك البُنَى السياسية والاجتماعية للهنود من أبناء تاهيتى . ولقد تولى دييجو بيلاثكيث قيادة هذه العمليات فى الجزء الغربى للجزيرة (Xaragva) . أما خوان بونثى دى ليون وخوان أسكيبل J. Esquivel فقد توليا قيادة الحرب ضد السكان الأصليين فى الجزء الشرقى المسمى Higey .

وقد تمت الإفادة من هذه الخبرات المتراكمة ، فصدرت الأوامر لخوان بونثى دى ليون عام ١٥٠٨م لغزو بويرتوريكو . وفى عام ١٥٠٩م أُرسل خوان إسكيبل إلى جامايكا ، وفى عام ١٥١١م تولى دييجو بيلاثكيث غزو كوبا.

وفيما يتعلق بسانتو دومنجو يجب أن نبرز دورها كمركز أولى وأساس للقيادة العامة . وحولت الرقع التى أقامها آل كولمبوس وأوائل الحكام الجزيرة وعاصمتها سانتو دومنجو إلى مدينة ذات أهمية كبيرة من الناحية المعمارية والعمرانية ، وتشهد أديرتها العديدة وكاتدرائيتها على وجود عمران ذى مخططات متعامدة تأخذ فى اعتباره العنصر الدفاعى ، وشكل الشاطئ ، ومصب نهر أوثاما Ozama .

وهنا نجد أن التحول الثقافى كان كاملا إذا ما وضعنا فى الاعتبار عملية استئصال السكان التاهيتيين ، ووصل الأمر إلى استيراد مواد البناء . ومع هذا يشير فراى بارتولومية دى لاس كاساس F. B. de los Casas إلى منطقة سانتو دومنجو بقوله : " إن المقاطعة التى توجد فيها هذه المدينة غنية بالمواد اللازمة للبناء ، والتى يمكن العثور عليها فى أى مكان سواء أن كانت المحاجر أو مناطق الحصول على الجير ، وكذلك الأرض لصناعة الطوب ، والآجر، والقرميد ... " .

ولدت مدينة سانتو دومنجو على شكل بنية مفتوحة دون أسرار ، اللهم إلا وجود جناح لحماية الميناء. وأساس هذه الرقعة العمرانية يتكون من تنظيم الميناء وإقامة أولى المبانى الرسمية مثل : دار التعاقدات Casa de Contación (والتى تحولت إلى المحكمة الملكية) ، والمنازل الملكية Casas Reales ، وقصر الحاكم ، وقصر دييجو كولمبوس . أما الرقعة العمرانية الثانية فهى تتركز حول الميدان الكبير حيث الكاتدرائية ، ودار البلدية ، وبعض الدور الخاصة بأبرز المستعمرين . وتوحدت الرقعتان بالإضافة إلى إقامة الجماعات الدينية وأقيم سور حولهما ، الأمر الذى حدد المعالم العمرانية للمدينة .

كانت جماعة سان فرانثيسكو هى أول الجماعات الدينية التى استقر بها المقام فى سانتو دومنجو ، ثم أتت بعدها جماعة الدومنيكان ، وقبلهما كانت قد وصلت جماعة لا مرثيد La Merced عام ١٥١٠م. وفى عام ١٥١٦م وصلت جماعة القديس خيرونيمو التى أرسلها الكاردينال ثيسنيرون لحكم الجزيرة ، ثم انسحبت من الجزيرة عندما أتمت مهمتها . وبعد بضع سنوات أسست راهبات الدومنيكان وجماعة سانتا كلارا عدة أديرة ولم يتبق من هذه الأديرة إلا الكنيسة ، حيث زالت من الوجود مقارّ الإقامة Claustro والملحقات الأخرى اللهم إلا إذا استثنينا دير جماعة لا مرثيد . وكانت الكنائس الأولى التى

أقيمت تتسم بأن صدرها قوطى ، ولها بلاطة واحدة سقفها خشبى سواء كان عبارة عن هيكل بسيط أو فوق عقود مستعرضة . ولابد أن كنيسة دير سانتا كلارا كانت من النوع الثانى ، حيث نجد حتى الآن تلك العقود الحاجبة التى كانت تحمل سقفا خشبيا بينما نجد التربيعتين الخاصتين بمقصورة الكهنة كانتا مسقوفتين بقباب ذات أضلاع .

تأسس دير سانتو دومنجو عام ١٥١٠م ، وأول الإنشاءات التى تمت فيه هى الملاحق ، ثم تلتها الكنيسة بعد ذلك ، ومن الضرورى أن نتذكر أن فراى بدرو دى قرطبة - المسئول الأول - استورد من شبه الجزيرة الأيبيرية حوالى ١٢٥٠٠ قالب آجر، ومعنى هذا قلة مواد البناء فى الجزيرة وخاصة خلال هذه السنوات . وقد شيدت الكنيسة من الخشب باستثناء مقصورة الكهنة والتربيعة الأولى ، حيث استخدمت القباب المتقاطعة والأضلاع . وفى نهاية القرن السابع عشر قضت الزلازل على الكنيسة . أما المبنى الحالى فهو يرجع إلى مخطط يتعلق بالقرن الثامن عشر، رغم أن به بعض التربيعات القوطية . كما نجد كنيسة سانتا باربارا تسير على نفس النسق السابق ، ومعها بعض المبانى الدينية الأخرى ذات الطبيعة الثانوية ، والكائنة خارج إطار المدينة أو فى المدن الصغيرة الأخرى .

تُنسب كنيسة ريخينا إنجليلوروم **Regina Angelorum** إلى دير راهبات الدومنيكان ، وهى عبارة عن مخطط قوطى ولها قبة نصف أسطوانية فوق التربيعة المركزية ، وما يهمنا هنا هو الكورس إذ نجد سقفه يقوم على عقد حجرى منفرج **rebajado** ، بالإضافة إلى وجود شرفتين جانبيتين من الخشب فوق أطراف دعامات عليها زخارف الأكانتوس . أما الفرندات **Barandas** فتغلق بواسطة تشبيكات نوافذ على شكل نجمة من ثمانية أطراف ، وهى وحيدة فى سانتو دومنجو .

وفى الوقت الحاضر ليس هناك الكثير من المبانى التى استخدمت فيها تقنية السقف الخشبى آنذاك ، إذ إن أغلب دور العبادة تعرض لتعديلات هامة وإعادة بناء وإعادة تخطيط . وأحيانا ما نجد أنفسنا مجبرين على البحث فى الفراغات الحميمة عن وجود أسقف خشبية مدجنة مثل سلم الكاتدرائى .

وفيما يتعلق بالعمارة المدنية عثرنا على بقايا عناصر مدجنة (أسقف مستوية) ، فى مبانٍ خاصة ببعض النبلاء مثل مبنى مدرسة جورخون Gorjon التى تأسست على يد السيد إيرناندو جورخون ابتداءً من عام ١٥٣٧م ، ثم تحولت مع مرور الزمن إلى جامعة تابعة لجماعة اليسوعيين .

وعلى أى حال فإن المساكن القديمة التابعة للنبلاء فى سانتو دومنجو تقف فى منتصف الطريق بين القوطية وفن عصر النهضة فى الواجهات ، أما فى الداخل فنجد البوائك ذات العتب أو العقود القائمة على أكتاف من الحجر ، أو الآجر ، أو دعائم خشبية Pie dereches ، وعليها أسقف مقببة . أما عند وجود طابقين فنجد السقف الذى يقوم على أطراف دعامات . وأحيانا ما نجد فوق هذه الصحون بلكونات كبيرة بارزة تقوم على روافد خشبية jabalon . ونبرز من هذه المنازل ذلك الخاص بـ نيكولاس دى اويواندو ومنزل أسرة دابيلا الكائن فى شارع / Danaar ، حيث يوجد فى هذا المنزل الأخير مصلى ملحق يطلق عليه اسم مصلى Nuestra senora de los Remedios، حيث به سقف عبارة عن قبة مضلعة (مشيدة من الآجر) ومنزل توستادو Tostado (متحف الأسرة الدومنيكانية خلال القرن التاسع عشر).

غير أن " قصر كولمبوس " هو أبرز تلك المنشآت فى الدومنيكان ، وهو القصر الذى أنشأه نائب الملك / ديجو دى كولمبوس على خط السور بحيث يطل على ما أطلق عليه بعد ذلك ميدان السلاح ، أو أول ميدان عام فى سانتو دومنجو قبل إنشاء الميدان الكبير .

ويضم شكله الحجرى مساحة مستطيلة بها دهليزان مركزيان فى الجانب الأطول ، بحيث يسيطر على الميدان وعلى مصب نهر أو ثاما . ويتكون هذا النمط من مجموعتين من مناطق الخدمات فى الأطراف ، بالإضافة إلى حجرتين رئيسيتين لهما سقف مستو ، ولم يتبق من الصالة الواقعة فى الطابق الأسفل إلا الكتل التى تستند على أطراف الدعامات ، حيث نجد أشكال موروثة من العصر الوسيط ، وكذلك العناصر اللونية التى تظهر فى شكل زخارف نباتية.

أما الطابق العلوى فيضم سقفا مستويا رائعا يقوم على أطراف دعامات ذات نصوص ، ويضم مجموعة كاملة من الزخارف النباتية المتشابكة، سواء على الكمرات

أم على أطرافها وكذا فى الرّكب (قاعدة سقف) والألواح ، ولا نعدم هنا وجود أشغال اللفائف حيث الفرِد مرسومة بمنظور عقد مستدق الرأس Conopial ومدبب عند القمة . وفوق الجوائز الخشبية Jacenas نجد مجموعة ثرية من الشعارات .

علينا أيضا أن نشير إلى مبنى يطلق عليه " المنازل الملكية " Casas Reales ، حيث يضم مقر إقامة الحاكم وهيئة المحكمة ، حيث يقوم كلا المبنيين المذكورين حول صحون مركزية بها العديد من الأسقف المستوية فى مختلف الحجرات . ونبرز منها صالون " المحكمة الملكية فى الهند R.A. de Indias ذا كتل خشبية تقوم على أطراف دعامات وله ألواح خشبية عبارة عن قصاع (وكذلك صالون قادة العموم Capitanes Generales ، حيث يوجد به ثلاثة أنماط من الكمرات Vigas ، تقوم على أطراف دعامات مذهبة وعليها شعارات فى قاعدة السقف) . وقد بدأ العمل فى هذه الإنشاءات عام ١٥٠٩م ليضم " دار التعاقدات C . Contratacien" ، وختاما لهذه العجالة نتعرض بالذكر لعمارة المستشفيات التى حازت اهتماما لا مثيل له فى سانتو دومنجو حيث تأسست مستشفى سان نيكولاس دى بارى S . N. Bari ابتداءً من عام ١٥٠٣م من خلال المساعدات التى قدمها السكان وكذلك حاكم المنطقة فراى نيكولاس دى اوباندو . ولقد جرت محاولة فى بعض الدراسات لربط هذه المستشفى بالشكل الصليبى Cruciforme ، الذى أقره الملوك الكاثوليك فى المستشفيات الكائنة فى شبه جزيرة أيبيريا . والأمر المؤكد هو وجود أربعة صحون ، أحدها مخصص ليكون جبَّانا لكن هناك بينها كنيسة ذات ثلاث بلاطات . أضف إلى ذلك وجود بضعة مبانى وظيفية خارج نطاق التصميم . وما يهمنا هنا الإشارة إلى الأسقف المستوية التى تهدمت اليوم، والتى كانت تفصل بين الطوابق المختلفة للمبنى ولم يتبق إلا الجوائز الخشبية Jacenas الخاصة بالصالة المسماة صالة الصدقات Caridad مثلما يظهره المخطط الذى يرجع إلى عام ١٧٨٦م والمودع فى " الأرشيف العام للعالم الجديد فى إشبيلية "

٣ - ٢ : بويرتوريكو :-

كان يطلق على هذه الجزيرة اسم بوريكين Boriquén ، وظلت منسية طوال أحد عشر عامًا منذ أن اكتشفها كولمبوس يوم ١٤٩٣/١١/١٩م . وكان بيثنتى يانيث

بنثون V .Y. Pinzón أول من اهتم بغزوها ، وقام بجولة استكشافية فيها عام ١٥٠٤م . وفي العام المذكور نفسه عين الملك فرنانو الكاثوليكى ذلك القائد المذكور ليكون قائدا وحاكما لجزيرة بويرتريكو . إلا أنه - أى بنثون - لم يقم بهذه المهمة أبدا نظرا لانشغاله فى مهام أخرى .

كما أبدى نيكولاس دى اباندو N. de Ovando اهتمامه أيضا بالجزيرة (١٥٠٨م) بعد استعمار جزيرة سانتو دومنجو . فقام بإرسال بونثى دى ليون P . de León فى جولة استطلاعية واحتلال الجزيرة . وبعد عدة محاولات لتأسيس مدن فى المنطقة الجنوبية استطاع التمركز فى الشمال عام ١٥٠٩م ، وأسس هناك مدينة كاثيرس - فى شبه جزيرة أيبيريا - مسقط رأسه . ولقد اختفى المكان بعد نقل المدينة خلال الفترة من ١٥١٩م و ١٥٢١م إلى سان خوان .

ولم يكن للتكنولوجيا المدجنة أهمية كبيرة فى هذه الجزيرة ، حيث إن عمارتها حربية وخاصة فى Morro بسان خوان ، بالإضافة إلى مبانٍ ومنشآت أخرى ملحقة لها طابع دفاعى . وقد حلت التغيرات التى وقعت محل العمائر التاريخية الأولى . الأمر الذى قلل من أهمية التقييم الدقيق للفن المدجن فى الجزيرة، إذا ما استثنينا الطروحات الجديدة فى الفن المدجن ، والتى تعود إلى القرن العشرين ، والتى تخرج عن الإطار التاريخى الذى نحن بصدده فى هذه الدراسة .

لكننا نريد إبراز مبنى معين به بنية مهمة ألا وهو كنيسة دير بورتا كويلى Porta Coeli ، التابع للآباء الدومنيكان فى سان خيرمان جنوب الجزيرة . ولابد أن جذور سان خيرمان تمتد إلى العمليات الأولى فى تأسيس المدن فى الجزيرة . ونظرا لموقعها فى الطرف الجنوبى للجزيرة فقد أصبحت حلقة وصل قريبة من سانتو دومنجو ، وبالتالى تقاسمت العمليات التجارية مع كاباراً Caparra وبعد ذلك مع سان خوان . وكانت هذه المدينة - إلى جوار العاصمة - المركز الحضرى الدائم والوحيد خلال السنوات الاولى للاستعمار . أما باقى المستعمرات فلم يتجاوز مسمى القرية ، لكن النفاذ إلى عمق الجزيرة لم يحدث إلا خلال القرن الثامن عشر .

يرجع بناء دير جماعة الدومنيكان (San Germán) لعام ١٦٠٩م ، أى عندما تم تشييد الكنيسة ذات الحوائط السميكة المبنية من الدّبش حيث السقف عبارة عن هيكل خشبى ، ويتكون الفراغ الوحيد للكنيسة من عدة تربيعات من خلال أكتاف (من كتل خشبية) تتحدد ثلاث بلاطات ، حيث نجد الوسطى أكبر من الجانبيتين ، كما تظهر مقصورة الكهنة مميزة ولها عرض البلاطة الوسطى المزيفة .

ولقد زال الدير من الوجود لكن الكنيسة خضعت لعملية ترميم عام ١٩٦٠م ، وتم تحويلها إلى "متحف الفن الدينى" ، وبالتالى نضمن الحفاظ على هذا المثال الأخير الذى يعتبر شاهدا على ثراء فن النجارة ، الذى لم يعد له وجود فى الوقت الحاضر .

٣- ٣ : كوبا :-

قام ديجو بلاثكيث Diego Velazquez بغزو هذه الجزيرة عام ١٥١١م ، وكان له دور حاسم فى السيطرة على جزيرة سانتو دومنجو ، حيث كان يعمل آنذاك تحت قيادة نيكولاس أوباندو . وقد أصدر له هذا الأخير تعليمات بغزو الجزيرة ، فما كان منه إلا أن اتبع خطوات قائد مجلس فى سانتو دومنجو اسمه/ Hautey هرب إلى الجزيرة المجاورة . وتمكن بيلاثكيث من غزو الجزيرة ، وأسس هناك سبع مدن برزت منها باراكوا Baracoa وهى أول مدينة تقام ، ومدينة سانتياجو ، حيث تم إقامة المقر العام للقيادة. [1]

ومما لا شك فيه أن الموقع الجغرافى لكوبا كان السرّ فى تطورها . ولما لم تكن فى الجزيرة ثروات لم تُوَل العناية الكافية خلال المراحل الأولى لغزو أمريكا ، لكن موقعها الجغرافى المواجه للموانى الكائنة فى القارة (بيراكروث) جعلها تتحول بعد القضاء على إمبراطورية الإزتيك Azteca إلى حلقة الربط بين شبه جزيرة أيبيريا وبين الأراضى الجديدة . وهذا ما جعل هافانا تبح أهم مدينة فى الكاريبى ، حيث زادت العمليات التجارية وزادت تحصينات الجزيرة وعمليات إصلاح السفن حيث نجد اعتبارا من بداية القرن السابع عشر إقامة "ورشة بناء السفن الملكية" فى هافانا Real Astillero ، وهذه معلومة هامة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أنه يعنى تواجد أيد

عاملة متخصصة فى قطع الأخشاب ، ومعالجتها بالإضافة إلى كثرة أصناف الأشجار الصالحة لكافة الأغراض ، سواء فى نجارة الخشب الأبيض أو غيره . ولقد أوضح الأب / دى لاس كاسس **de las Casas** ما عليه الجزيرة من ثراء فى الأخشاب قائلا : " بأنه يمكن السير بطول الجزيرة ـ ١٦٠٠كم ـ تحت ظل الأشجار » .

هناك دراسات كثيرة حول العمارة المدجنة فى كوبا قام بها كل من فرانثيسكو برات[٢] **F. Prat Puig** ، وفواقين ، وييس **J. Weiss** [٣] . وهى دراسات تتسم بالعمق كما أنها اليوم أخذت صفة الكلاسيكية. أضف إلى ذلك دراسة أخرى حديثة قامت بها مراكز تاريخية محددة [٤] . الأمر الذى هيأ لنا الطريق للتعرف على إجمالى الثروات الفنية فى الجزيرة والتأمل فى الكثير من جوانبها الجمالية ومدلولاتها التاريخية ، كما ضمت بعض الدراسات قوائم شبه كاملة عن العمارة المدنية (المنازل وغيرها) ، وهى ذلك النوع من العمائر التى تتعرض للأذى والتدمير فى أغلب المناطق التى درسناها، وهذا ما يساعدنا على العصور على أنماط وطرائق معمارية لها ملامحها المحدودة .

ويعتبر البناء حول الصحن أحد أبرز أنماط العمارة المدنية ، ويختلف نوع الدهاليز التى تفتح على الصحن، لكن النمط الأكثر شيوعا هو ذلك الذى يتضمن دهليزين فى الجانبين الصغيرين للصحن ، وهو نمط يرتبط بتنويعات مدجنة مشابهة فى إقليم الأندلس، كما نجد أن الدهليز **Zaguañ** كان يشكل نوعا من الحائل لمشاهدة الداخل من الشارع . ورغم الأسباب التاريخية التى تقف وراء هذا التصميم والتى يمكن أن نعثر عليها فى إسبانيا ، فإنه (أى التصميم) فى كل من كوبا وباقى مناطق أمريكا يرتبط بعناصر ثقافية . لكن الأكثر منها هى العناصر الوظيفية والتأقلم على الظروف المناخية . وعادة ما نرى دهاليز الصحن قائمة على أكتاف فى الطابق الأرضى ، وعلى كتل خشبية **Pies derechos** فى الطابق الثانى . وفوق هذه الكتل نجد رفدات القصر **Zapatas** ، حيث يتكرر التصميم الخاص بالحوامل **mensurlas** الإسبانية ، ومع هذا فهناك اتجاه لنمطية النموذج .

وهناك مبنى هو فى الوقت الحالى مقر " متحف الآثار بهافانا " ، حيث يعتبر أحد أبرز المنشآت التى بقيت حتى الآن . فالحجرات الكائنة فى الطابق الأرضى بها أسقف

مستوية ، أما العليا فهى تفتح من خلال ممر مسقوف بالخشب البارز ، حيث نجد هياكل خشبية من كتل بسيطة ، وأوتار ، وتربيعات تقوم على أطراف دعامات مفصصة . كما أن العناصر البنيوية لها ملامحها . وتفتقر هذه الأسقف لوجود أربطة nudillos، وبالتالى ليس لها مصدّ . وتتركز العناصر الزخرفية فى الحمالات حيث نجد تقطعات تذهب إلى ما هو أبعد من حدود الكمرات . ويوجد على الأزرار أطراف دعامات منفصلة تقوم بدور زخرفى ، وفى الوقت نفسه تحمل الأرضيات الطويلة بشكل يزيد عن الحد ، وبذلك تتم الحيلولة دون الهبوط . وسوف يكون ذلك العنصر أحد الملامح الثابتة للنجارة الكوبية سواء فى المنشآت المدنية أم الدينية .

هناك العديد من المنازل التى تشترك فى هذه السمات العامة ، ومع هذا فإن التنويعات تتسم بالأهمية ؛ ففى بعض الأحيان نجد أن الهياكل (ذات المسند والرباط) بها وسط سقف (مصدّ) يحمل أحيانا بعض الزخارف مثل تشبيكة (المنزل الكائن فى شارع/ Obispo رقم ١١٧، ١١٩ فى مدينة هافانا) ، أو نجد نماذج Serliana (المنزل الكائن فى شارع / Tacón رقم ٤) . أضف إلى ما سبق وجود أمثلة أخرى خارج العاصمة حيث نجد بعضها فى Guanabacoa شارع (máximo Gónrez وترنيداد (متحف العمارة) ، وفى Camagüey (شارع ٢٠ Salvador رقم ١١٩) وسانتياجو (شارع Estrada Palma رقم ٦١٢) .

أيضا تولى كل من فرانثيسكو برات وخواكين دييس [٥] تحليل العمارة الدينية، حيث توجد كنائس ذات بلاطة واحدة ، مع وجود مقصورة الكهنة بشكل مستقل من خلال عقد مدخل Toral ، وقد أدى هذا إلى استخدام هيكلين للسقف أحدهم للبلاطة والأخر للمذبح ، وهذا ما نراه فى هافانا وبالتحديد فى كنيسة Cristo den Buen Viaje التى أدخلت عليها مؤخرا تعديلات مهمة ، وفى كنيسة الروح المقدس E. Santo التى كان صدرها مغطى بقبة مضلعة Cruceria . ثم أضيفت إليها خلال القرن الثامن عشر بلاطة جانبية ، حيث يتكرر نظام البلاطة الواحدة ذات مقصورة الكهنة بشكل منفرد ، أما السقف فهو من الخشب . وعادة ما يكون لهذه الكنائس مذابح جانبية . وعندما تكون كنائس تابعة لأديرة فإنها تقام فى أحد جوانب مقر الإقامة ، وبذلك تكون

هناك استمرارية فى المكان (دير سانتا كلارا فى هافانا)، أما مقارّ الإقامة فتحتوى على دهاليز من طابقين عليها أسقف مستوية .

وتعتبر كنيسة Camagüey أحد الأمثلة القديمة التى وصلت إلينا رغم ما جرى عليها من توسيع وترميم . وهنا نجد بلاطة واحدة ومقصورة كهنة . يفصلها عقد غير السقف واحد وبالتالى فالعقد ليس إلا مجرد زخرف . وهذا السقف مكون من كتل خشبية Limas تقوم بوظيفة العكّاز وله أوتار تقوم على أطراف دعامات وليس به أية زخارف . وقد بدأ العمل فى عام ١٦١٦م تحت إشراف المهندس المعمارى مانويل سالدانيا بعد أن أتى حريق على المبنى القديم .

ولكنيسة Nuestra Señora del Carmen فى سانتياجو أهمية خاصة فقد انتهى العمل فيها خلال القرن الثامن عشر، وفيها نجد الملامح النمطية السائدة طوال المرحلة الاستعمارية . أما البلاطة فهى مسقوفة بهيكل مكون من كتل بسيطة وثلاثة جوانب فقط ، بالإضافة إلى أوتار مزدوجة تقوم على أطراف دعائم مفصصة . وهذه العناصر مزخرفة بأشكال نجمية (من اثنى عشر) وتقاطعات فى الشوارع الفاصلة بين الكتل . ومن جهة أخرى نجد المذبح مسقوفًا بهيكل خشبى مثمن من كتل تقوم بوظيفة العكاز bordones .

ويُرَى هذا النمط من الأسقف أيضا فى كنيسة Santisima Trinided الكائنة فى سانتياجو أيضا إلا أن الوضع هنا يختلف بعض الشىء ، إذ هناك ثلاث بلاطات يقوم سقفها على كتل خشبية Pies derechos وعقود من نفس المادة . كما أن تكرار نفس العناصر الزخرفية يشير إلى أن ذلك كان من سمات القرن الثامن عشر ، وقاصرًا على منطقة سانتياجو فى كوبا .

وتوضح لنا كنيسة سانتا أنا فى Camagüey الإبقاء على تقنيات البناء ، وقبول ، وتوزيع المصطحات. وتتألف الكنيسة المذكورة من مساحة مدجّنة نمطيا أى من بلاطة ومذبح كبير له عقد مدخل . وهذا الجزء الأخير له سقف مكون من هيكل خشبى بسيط ، أما البلاطة فهى ترتبط بفترتين من فترات البناء أولاهما : تلك المتعلقة بالقرن السابع عشر ، حيث الهيكل الخشبى ذى المسند والرباط ، أضف إليها الأوتار المزخرفة

بعلامات الضرب × مثلما هو الحال فى بعض شوارع [المساحات] المصد . أما الثانية : فهى أن الكنيسة أدخلت عليها توسيعات خلال القرن الثامن عشر سيراً على نفس نمط الأسقف الخشبية المكونة من كتل بسيطة ، ونرى ذلك فى منطقة الكورس كما تم اتخاذ زخرفة جديدة تقوم على أشغال الجلد المعقد فى أشكال صليبية .

هناك بعض نماذج الكنائس ذات البلاطات الثلاث المنفصلة عن بعضها بواسطة ثلاث بوائك ، ومنها كنيسة سانتو دومنجو فى Guanabacoa التى تأسست خلال الفترة من ١٧٢٨م و ١٧٨٤م على يد المهندس المعمارى لورنثو كاماتشو . وتتكون الكنيسة المذكورة من ثلاث بلاطات ومصليات جانبية ، وتقوم على أكتاف دورية على شكل صليب وعقود . وهذا النهج يجعل كل تربيعة مستقلة بحيث يتهيأ الأمر لوجود عدد من هياكل السقف المكونة من كتل العكاكيز (سواء كانت المساحة مربعة أو مستطيلة) ، وبالإضافة إلى ذلك هناك الأشكال المثمنة أو ذات الدعائم الخشبية المستعرضة Cua drales ، ونجد فى بعضها زخارف هندسية باستخدام الألوان ، وكذلك عناقيد مقربصات فى المصد. وأحيانا ما تتحول أطراف الدعامات الكائنة فى الجزء الأوسط الخاصة بكمرات القاعدة إلى عناصر زخرفية ، وهنا تقوم بوظيفة مزدوجة هى زخرفية وبنيوية سبق أن تحدثنا عنها . وتظهر هذه الحلول المعقدة المتعلقة بالهياكل الخشبية اللازمة للأسقف فى كنائس أخرى مثل : كنيسة سانتو كريستو فى لا هافانا، وكنائس الروح القدس، وسانتا ماريا دل روساريو .

ورغم أن كنيسة Guanabacoa تعتبر أكثر بساطة إلا أنها ترجع لنفس الفترة، ومهندسها هو اليخاندرو إيرنانديث . وقد شيدت الكنيسة خلال الفترة من ١٧١٤ م حتى ١٧٢١م ونفصل عقود فوق أكتاف بين البلاطات الثلاث وأسقفها عبارة عن هياكل من طراز المسند والرباط والكتل البسيطة ، حيث استخدمت هذه الأخيرة فى الأماكن التى يراد فيها أكبر قدر من التركيز مثل منطقة التقاطع والمذبح الكبير .

وفى نهاية المطاف نشير إلى أن كنيسة سوليداد فى Camagüey هو مخطط يسوعى نمطى ، له سقفه المصنوع من هيكل خشبى بسيط على البلاطة الرئيسية والمذبح ، وكذلك أسقف مائلة على البلاطات الجانبية كما تظهر فوق منطقة التقاطع قبة رائعة من الحجر ، ولها قصاع حجرية .

٣- ٤ : قرطاجنة الهند الغربية Cartagena de Indias : -

رغم أن المدينة تقع فى القارة إلا أن وضعها كمحطة نهائية (ميناء) ومعها بورتوبيل Portobelo أمام السفن جعلها تشارك النماذج الثقافية الأخرى فيما سبق أن أطلقنا عليه حوض المتوسط فى أمريكا .

تأسست مدينة سان سباستيان دى قرطاجنة عام ١٥٢٣م على يد السيد/ بدرو دى ابرديا P. de Heredia ، وقد جاء التأسيس مكان مدينة للسكان المحليين يطلق عليها Calamaí ، وإذا ما كانت الطبيعة الرملية وكثرة البحيرات فى هذه الأرض تحول دون اعتبارها المكان المناسب لعمليات البناء ، إلا أن موقعها فى أقصى مكان فى الخليج مع وجود عمق كاف والانعزال عن البحر جعلها أهم الموانى فى أمريكا .

كانت رقعتها الأولى غير ملتزمة ، وظل ذلك بشكل نهائى بعد أن أسند إليها دور هام فى الطريق إلى الهند الغربية على يد الإمبراطور فيليب الثانى . ومعنى هذا تحصين المدينة طبقا لما نراه فى مخطط أعده باوتستا أنطولينى اعتبار من عام ١٥٩٥م . ولقد تمركزت الهيئات التابعة للجماعات الدينية وسط المدينة وصاحبها عمران مدنى يتوافق مع المهام التجارية التى عليها السكان ، وقد تعرضت المدينة لهجمات القراصنة والقوة الأجنبية خلال فترة نيابة الملكيّة ، إلا أن إعادة الإعمار أسهم فى الحفاظ على الشكل ، ولو أنه لم يكن هناك تاريخ لمعظم الإنشاءات التى تمت وتحولت بنيتها المعمارية إلى نموذج "استعمارى جديد " neocolonial ، كما أن الترميمات التى جرت فى السنوات الأخيرة وحدت الشكل الظاهرى للمدينة ، ولو أن ذلك يعتبر نوعا من التزييف التاريخى يصعب تفسيره وتقييمه.

ويقول كل من أرنستو مور Ernesto Moure وكارمن تيّث C. Tellez بأنه " إذا قلنا بأن بحر الكاريبى هو حوض المتوسط فى أمريكا ، فمن الواضح أن عمارة المنازل فى المدن الساحلية لابد أن تكون ذات جذور متوسطية " (٦) . وهذا الأمر محتمل " ذلك أن العمارة المدنية سواء كانت إسلامية أم رومانية لم تكن تلاقى أية صعوبات تتعلق بتأقلمها واستخدامها فى إطار نظام أنثربولوجى متنوع . أى أن تصميمها ليس جامدا

بل يقتصر فى الأساس على مفهوم هيكل معين ، يمكن أن يرتدى الملابس التى يريدها له مستخدموه [٧] .

يقوم المنزل فى قرطاجنة الهند حول صحن يعتبر العنصر الرئيسى ، ذلك أنه الأساس فى تنظيم الاتصال الداخلى بين مختلف أجزاء المنزل ، ويساعد أيضا على الأداء الوظيفى ، والتهوية ، والإضاءة اللازمتين. أما الدهاليز العلوية البارزة أو القائمة على أعمدة أو كتل خشبية فلا تقوم ـ أحيانا ـ بوظيفة واحدة وهى كونها المدخل للعزف، بل تتحول فى بعض الأحيان إلى أماكن لتزجية أوقات الفرا غ فى الحوار والحديث سواء فى الطابق العلوى أو السفلى [٨].

أما تصميم الواجهات الخارجية (بغض النظر عن الواجهات الحجرية ، أو المنطقة الكائنة بين الطابق الأول وما تحت الأرض التى تستخدم كمخزن أو لأغراض التجارة) ، فإن البلكونات المتواصلة هى الملمح الأساسى على شاكلة ما هو مستخدم فى الصحون الداخلية ، وبذلك تظهر البلكونات كفراغات مشتركة تضم كافة أرجاء المدينة .

وبالنسبة للداخل فنجد أن السقف المستخدم أساسا هو ذو المسند والرباط وذو المسند والكتلة hilera التى أعلى الجمالون Par e hilera . ومن الواضح أن هذا النمط الأخير مخصص للحجرات الثانوية أو المبانى المتواضعة مثل تلك التى نجدها فى حى Getsemani ، بينما نجد النمط الأول فى الحجرات الرئيسية ومزخرفة بالتشبيكات فوق الحمالات . ومن بين الأمثلة على هذا النموذج ما نجده فى بعض المبانى الكائنة فى شارع / Damas أو ميدان الماركيز / Vadehoyos ، بالإضافة إلى مبانى بعض الهيئات مثل " دار الجمارك " .

وإذا ما تحدثنا عن العمارة الدينية فلابد من البدء بالكاتدرائية ذات التصميم البازليكى ، الخاص بكاتدرائيات أخرى سابقة عليها مثل الكاتدرائيات الأولى فى كل من مدينة المكسيك ، ومدينة بوجوتا ، أو الكنيسة الكبرى فى تونخا Tunja . ولقد بدأ الإنشاءات فى الكاتدرائية عام ١٥٧٧م وخطط سيمون جونثاليث المبنى . وفى عام ١٥٨٥م تم الانتهاء من الكنيسة إلا أن حصار دراك Drake أدى إلى التدمير الجزئى لدار العبادة ، حيث أعيد بناؤها بشكل متقطع واستمر الحال حتى ١٦٠٠م ، وهنا نجد

المبنى الخاص بالبلاطة الرئيسية ، وببلاطة جانبية يتهدم دون سبب محدد . وبعد مشاورات ومداولات كثيرة ، بحثا عن التمويل الضرورى ، تم الانتهاء من مبنى الكاتدرائية عام ١٦١٢م.

والمبنى يسير على نهج المخطط البازليكى كما قلنا ، حيث البلاطة الرئيسية أكبر وأعلى من الجانبيتين .الأمر الذى يساعد على الإضاءة الداخلية بشكل جيد ، أما المذبح الرئيسى فيخرج عن المبنى ببروز مثمن وسقف عبارة عن قبة ذات حوائط ساترة . وتقوم البلاطات الثلاث على أعمدة أسطوانية وعقود مرتفعة درجة انحنائها بعض الشيء Peraltados ، أما الأسقف فهى عبارة عن أسقف مستوية [الفرخ] alfarjes على البلاطات الجانبية ، ومن طراز المسند والرباط على البلاطة المركزية . وتستقل المناطق الطرفيّة للبلاطات الجانبية من خلال عقود وأسقف من الدبش . الأمر الذى يُرَى ظاهره على أنه منطقة تقاطع بالقرب من المذبح الرئيسى. وتحتاج هذه القباب لدعامات أكبر من مجرد الأعمدة ، وهنا نجد كتفا مكونا من اتحاد أربعة أنصاف أعمدة . كما يلاحظ أن توزيع الفراغات الذى رأيناه يتكرر أيضا فى كنيسة Trinidad .

ولقد خرج سيمون جونثاليث بريئا من القضية المتعلقة بتهدُّم الكاتدرائية ، وقام عام ١٦١١م بالإشراف على الأعمال الدائرة فى إقامة مقر الإقامة التابع لدير سان دييجو بدهاليزه ذات العقود نصف الأسطوانية فوق أعمدة وأسقفه المسطحة . وهنا نجد أن الباحث ماركو دورتا Marco Dorta ينسب إليه مقارُ الإقامة فى كل من : سانتا كلارا ، وسان فرانثيسكوا ، ومقر الإقامة فى لابوبا Popa (٩) على أساس التشابه فى الشكل . ونجد فى كل من سان دييجو ، وسانتا كلارا ، أو سانتا تريا نفس نمطية الكنيسة ، التى تتكون من بلاطة واحدة ومذبح كبير له عقد مدخل Toral ، وهذا المذبح بارز من الخارج من خلال دعامات Contrafuertes ، وله سقف مقبى من الخشب ، ومن طراز المسند والرباط على البلاطة ، وعبارة عن كتل بسيطة فوق مقصورة الكهنة . كما نعرف أن البلاطة الخاصة بسانتا كلارا قد انتهى العمل فيها عام ١٦١٩م (١٠) . كما تم الانتهاء من الأعمال فى كنيسة بوبا Popa أثناء إدارة فراى خوان بيكادور (١٦١٧ ـ ١٦٢٢م) .

ومن خلال مخطط باوتستا أنطولينى الذى يرجع لعام ١٥٩٧م نرى ربض -Geotse mani . ولم تبدأ فى هذا الحى إعمال إعمار منظمة إلا فى العشرينيات من القرن السابع عشر ، وقد مُنِحت قطعًا من الأراضى لأغراض إقامة منشآت دينية ، وقيمة كنيسة ترينا داد ، وكنيسة سان روكى ، بالإضافة إلى مجموعة سان فرانثيسكو .

أقيمت كنيسة تريناداد خلال الفترة من ١٦٨٨م و ١٧١٦م على أنها كنيسة أحد الأرباض وكان المخطط يشبه ما عليه الكاتدرائية . فهى تتكون من ثلاث بلاطات تفصلها أعمدة أسطوانية فوقها عقود نصف أسطوانية . أما البلاطة الرئيسية فهى مسقوفة بهيكل من طراز المسند والرباط مع وجود أوتار مزدوجة مفرغة ، بينما نجد البلاطات الجانبية عليها أسقف معلقة . أما التربيعات الطرفية لهذه البلاطات فهى مستقلة كأنها مذابح وبذلك نجد منطقة انتقال ظاهرية ، مع وجود بروز للمذبح الرئيسى. وتتسم الأسقف الخاصة بمقصورة الكهنة وبهذه المذابح الجانبية بثرائها الزخرفى فى السقف المكون من كتل العكاكيز bordones ، ومصد عليه زخرفة من مثمنّات وعلامات الضرب × المتقاطعة . وقد امتدت يد الترميم بقوة إلى هذه العناصر .

أنشئت كنيسة سان روكى كنوع من التقرب إلى الله بسبب ما حل بالمنطقة من وباء . وجاء البناء خلال الفترة من ١٦٥٢م حتى ١٦٥٤م ، حيث كان المبنى عبارة عن بلاطة واحدة عليها سقف ، عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند والكتلة فى أعلى الجمالون . كما أن عقود المدخل Toral الذى يفصل البلاطة عن مقصورة الكهنة مزيف ، وفوقها أقيم سقف مثمن ، ورغم ذلك فهذا الهيكل الخشبى مغطى من خلال استخدام الدعامات المستعرضة Cerdrales فى الصدر بدلا من الحمآلات .

وهنا نجد أن المبانى التى تحمل بصمات مدجنة فى قرطاجنة قد انتهى عهد إقامتها خلال القرن الثامن عشر ، بعد إقامة عدة كنائس هى سان توريبيو S. Toribio وكنيسة La Orden Tercera de S. Francisco ، وقد أقيمت الكنيسة الأولى تحت رعاية الأسقف السيد / جريجوريو دى موبّيدا أى كليرك خلال الفترة بين ١٧٣٠م و ١٧٣٢م . ويصفها خايمس سلثيدو على النحو التالى : " تتكون كنيسة سان توريبيو من بلاطة واحدة ، وعقد مدخل ، ومقصورة كهنة ، ويبلغ عرضها عشرة بارات Varas

٥ , ٨٣ سم قشتالى ، ولها أسقف عبارة عن هياكل خشبية موزعة خارج إطار الحارات ومخططة باستخدام مثلث الرسم Cartabon مقاس أربعة ونصف ، ويتكون سقف مقصورة الكهنة من كتل معمارية. أما المصد فهو أقل ارتفاعا بعض الشىء من الثلث، وهو عبارة عن تشبيكة مغطاة وينتظم فى تسعة مستطيلات (٣ × ٣) ، حيث نجد فى الوسط مثمنات بها عناقيد ، أما فى التقاطعات فهناك صلبان داخل مثمنات مفتوحة فى الأشرطة التى تربط العناقيد والتى لم ينشأ عنها أسقاط Azafates [١١] . وتعود صورة السفط الكائن بين عنقود وأخر - مع بعض التشوه - للظهور فى الجزء السفلى للفرَد Alfardas . بالتبادل مع علامات الضرب . ويضم الهيكل قاعدة arrocabe كاملة بكل أجزائها من دعامات مستعرضة Cerdrales ، وحليات معمارية ، ومثلثات كروية ، وأشرطة تغطى مناطق الالتحام .. أما بالنسبة للهيكل المستوى فهو مزين بالقاعدة ، والأشرطة الزخرفية ، وأربعة أزواج متساوية من الأوتار الكائنة فوق أطراف دعامات مشغولة ، مع وجود تشبيكة ذات ثمانية أطراف وأربطة تبادلية ، كما أن كل شكل مستقل ومرتبط بالشكل التالى بالإضافة دون اتباع نسق الحارة المعهود . ومن الواضح أن كافة القطع الخشبية مشغولة جيدا [١٢] .

وقد بنى مصلى جماعة ترسيدا O. Tercera فى نفس التاريخ وربما كان البريجادير / أنطونيو دى لاس هو الذى تطوع بتمويل العملية (١٧٣٠م - ١٧٣٥م) ، حيث استخدم المكان كضريح له [١٣] ، والبلاطة مسقوفة بهيكل من طراز المسند والرباط ، مع وجود الأوتار المزدوجة والمتقاطعة . أما المذبح فهو مسقوف بكتل مستعرضة .

الهوامش

(١) Sobre el conjunto del Caribe, cfr. E. Capablanca Rizo, Mudéjar Iberoamericano. El caribe: Frontera y crisol, págs. 211-221 y R. López Guzmàn, El Mudéjar en el Caribe y Nueva Espña, págs. 169-186.

(٢) F. Prat Puig, El pre-barroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca.

(٣) J. Weiss, La Arquitectura Colonial Cubana. Siglos XVI-XVII: y Techos coloniales cubanos.

(٤) A. García Santana, T. Angelbello y V. Echenagusia, Trinidad de Cuba. Patrimonio de la Humanidad. Arquitectura Doméstica.

(٥) Cfr. F. Prat Puig, op. cit. Y J. Weiss, op. cit.

(٦) G. Téllez y L. Moure, Arquitectura Doméstica. Cartagena de Indias, pög. 24.

(٧) Ibídem, pág. 24.

(٨) Ibídem, págs. 44.

(٩) E. Marco Dorta, Cartagena de Indias. Puerto y Plaza fuerie. pág. 114.

(١٠) Ibídem,pág. 117.

(١١) Ibídem,pag. 177

(١٢) J. Salcedo, Mudéjar en Colombia y Venezuela. Arquitectura; Urbanismo, pág. 200-201.

(١٣) E. Marco Dorta, op. cit., pág. 225.



الفصل الرابع

" التطوّر الذى وقع فى إسبانيا الجديدة "

تمخّض سقوط إمبراطورية الإزتيك عام ١٥٢١م عن حدوث تغيير شامل فى مفاهيم وظروف غزو الإسبان لأمريكا . فمقابل الوضع الهش الذى عليه جزر الكاريبى ، هناك بنية دولة هيأتها المختلفة وذات مستوى تقنى متقدم .

وهنا يمكننا الحديث عن وجود العديد من المعلمين فى مختلف فنون البناء ، والذين تحوّلوا منذ اللحظة الأولى إلى الدعامة الأساسية لعمليات التشييد التى تمت على يد الإسبان ، وتزداد أهمية هؤلاء المعلمين إذا ما وضعنا فى الاعتبار أنه حتى عام ١٥٥٠م تقريبا لم يظهر معلمون إسبان لهم قيمتهم اللهم إلا بعض الاستثناءات الهامة مثل توريبيو دى الكاراس T. de Alcaraz .

ولم يكن هؤلاء المعلمون يتقنون مجرد مجموعة من التقنيات التى أقلموها على أساس احتياجات الإسبان ، بل كانوا يعرفون جيدا مختلف أنواع الأشجار وإمكانيات استخدامها فى البناء ، ومقوماتها ، وسماتها الميكانيكية .

وقد ساعد توفر الأيدى العاملة التى أعيد تهيئتها ، والثروة الخشبية ، والحاجة إلى عملية بناء سريعة على أن تكون نجارة الخشب واحدة من القواعد الأساسية فى الملامح العمرانية على هذه الأرض . ومن هنا نجد أن الانماط التى يمكن أن نطلق عليها الفن المدجن أخذت تتطور حسب أهمية المبانى ، وحسب حاجة القائمين على أمرها .

كانت الأسقف فى البداية عبارة عن قشّ فوق كتل خشبية ، ثم أخذت تحل محلها بشكل تدريجى حوائط من الدبش وأسقف من طراز المسند والرباط . وقد شمل هذا

التحول العمارة الدينية والمدنية . ويلاحظ أن النماذج الأولى فى العمارة المدنية المشيدة من الطوب اللّبن قد اتخذت الكتل الحجرية أو الآجر فى المرحلة التالية ، أما المنشآت غير المرتفعة والمكونة من طابق واحد قد أزيلت وحل محلها مبانٍ أخرى أكثر ارتفاعا ولها أسقف متساوية تصلح لهذا الفرد وللإقامة طابق أخر .

٤ - ١ : السيد / أنطونيو دى ماندوثا A. Mendoza والمخطط الحديث : -

تم تعيين السيد أنطونيو ماندوثا نائبا للملك فى إسبانيا الجديدة عام ١٥٣٥م ، وعندما وصل إلى العالم الجديد وجد ما يجرى هو عبارة عن عملية استيطان غير منظمة - لكنها فعالة - وقائمة على وجود الجماعات الدينية التى تتخذ من الصدقة مصدرا لتمويل نشاطها . لكن نائب الملك كان على علم بملامح الدولة الحديثة التى وضع أساسها كل من الملوك الكاثوليك وبعضهم الإمبراطور كارلوس الخامس . فلقد كانت الوحدة فى الأرض والديانة لها استثناء فنى واضح ، تمثل أولا فى أخر تقاليد الفن القوطى خلال عصر الملوك الكاثوليك ، وبعد ذلك جاءت عملية الوحدة الفنية الكلاسيكية التى فرضها الإمبراطور .

ويلاحظ أن المنشآت الدينية فى إسبانيا الجديدة - والتى كانت تعتبر العمارة الرئيسية فى ذلك الحين - كانت تنحو إلى تقليد النماذج المعروفة فى إسبانيا وخاصة فى إشبيلية ، وكان المشرفون على الإنشاءات مشغولين فى المقام الأول بالأمور الروحية، كما أن أغلبهم كان يجهل تقنيات البناء ، وهنا تم اللجوء إلى الأيدى العاملة المحلية ولم يكن هناك أى معلم إسبانى يتولى تنظيم العمليات .

فى ظل هذا المشهد أخذ أنطونيو دى ماندوثا يمارس سياسته فى وضع ملامح وأصول هذه النيابة الجديدة . وطرح ما أطلق عليه " المخطط الحديث " الذى يستهدف فى المقام الأول الحيلولة دون المبالغة فى البذخ الذى سارت عليه بعض الهيئات التى بالغت فى استخدام الأيدى العاملة المحلية ، كما كانت الغاية أن يتحول " المخطط الحديث " إلى نموذج يحتذى فى تلك المناطق التى لا يوجد بها معلمون مدربون ، وفى

هذا المقام تعبر المذكّرة التى تركها مندوثا لمن خلفه فى المنصب خير تعبير عن هذه الغاية " فيما يتعلق بتشييد الأديرة والمنشآت العامة فقد تم ارتكاب أخطاء فادحة لم يُتخذ اللازم بالنسبة للمخططات أو باقى العناصر الأخرى ، والسبب هو غيبة من يفهم فى مثل هذه الأمور أو يتولى تنظيمها . ومن أجل معالجة الموقف قمتُ بالاتفاق مع رجال الدين فى كل من طائفة الفرنسيسكان وسان أغسطين على تحديد مخطط معتدل وعلى أساسه يجرى العمل فى باقى المنازل "(1) .

ورغم أننا لا نعرف بالتحديد تصميم ذلك المخطط المعتدل يمكننا الظن بأنه عبارة عن كنيسة مكونة من بلاطة مستطيلة وليست لها مصليات جانبية ، كما أن مقصورة الكهنة لها عقد مدخل ، وبذلك يكون السقف حسب القوة الاقتصادية ، ورغم هذا فمن المعتاد أن نجد هياكل خشبية فوق البلاطة ، وسقف آخر فوق مقصورة الكهنة . وقد ألحق بهذا النمط من الكنائس مقر إقامة ، وحوله نجد مختلف الحجرات المتعلقة بنمط الحياة فى الدير (غرفة تناول الطعام ، وصالة الاجتماعات ، والصوامع ، وبعض الملاحق الأخرى) . وتدخل هذه العناصر حول ساحة واسعة atrio ، لها أطرافها وكذا مصلى مفتوح إذا ما لزم الأمر .

" والمخطط المعتدل " له أهمية مزدوجة ، فمن ناحية نجده شائعا بين مختلف الجماعات الدينية حيث يتوفر لديها مخطط أساسى يحدد ما تقوم به و يباعدها عن عمليات الارتجال التى تعتمد على الذكريات المتعلقة بإسبانيا ، كما أنه - أى المخطط - يعطى صورة موحدة للمنشآت ولباقى جغرافية المنطقة على أنها جزء من دولة (2).

وابتداءً من هذه النقطة أخذنا نشهد تضاءل تأثير السكان المحليين فى المنشآت ، ورغم هذا فقد ظلوا على تعاونهم إلا أن التزايد المستمر فى أعداد المعلمين الإسبان أخذ يؤثر على التقنيات المستخدمة والعمل على تهيئتها لتتوافق مع الموقف الجديد . وهنا تم اتخاذ تلك العناصر المشتركة من تقنيات العمل سواء المحلية أو القادمة من الشاطئ الآخر للأطلنطى واستبعاد ما عداها . لكن التوليفة قد ظهرت معالمها ، وأخذنا نرى المبانى الأولى التى تؤكد وجود أيد عاملة غاية فى المهارة يمكنها أن تنشئ قبابا مضلعة de nervaduras وعقودا على طراز عصر النهضة ، أو تلجأ إلى نجارة الخشب

الأبيض سيرا فى هذا على الأسس التى وضعها بعد ذلك بقرن من الزمان المعلم دييجو لوبث دى أريناس أو فراى أندرس دى سان ميجل .

٤- ٢ : الفراغات والنجارة : -

هناك عناصر ثلاثة تعتبر الدعامة الرئيسية لتطور العمارة فى إسبانيا الجديدة ، خلال النصف الثانى للقرن السادس عشر وطوال القرن السابع عشر ، وهى : تلك الظروف المشار إليها فى الاعتماد على التقنية المحلية ، والمشاريع الأولية التى اعتمدتها الطوائف الدينية التى تعيش على الصدقات ، وفرض " المخطط المعتدل " الذى وضعه مندوثا . وتساعدنا هذه الخلاصة الناجمة عن العناصر المذكورة على تأمل الأطلال الباقية ، ووضع النظريات بشأنها ، وطرح أنماط محددة ، وتصنيف هياكل بنيوية .

لكن الهيكل الاجتماعى الذى لم تتجسد ملامحه بعد حال دون تطوير تصاميم كنيسة كاملة . وقد أسفرت غيبة طبقة النبلاء وطوائف الحرفيين والجماعات الأخرى إلى افتقار أغلب دور العبادة لمصليات جانبية ، وهنا نجد نماذج عبارة عن بلاطة واحدة لها صدر بمدخل بنيوى أو زخرفى . أما الفراغات الأخرى المكونة من ثلاث بلاطات فهى ضئيلة وسوف نتحدث عنها لاحقا ، كما لا تكاد توجد الفراغات التى على شكل صليب لاتينى (Calpulalpan de nendoza فى Oaxaca) .

كما نجد أن الحوائط المشيدة من الدبش ليست لها دعامات (وهى غير ضرورية للأسقف الخشبية المقبية) ، وقد هيأت الأمر لتعديلات لاحقة وخاصة فى عصر الباروك، تمثلت فى إنشاء مصليات جديدة ، وأحيانا ما يصل الأمر إلى كنيسة لها مخطط معقد عبارة عن صليب لاتينى (Tlaxcala و Tula) .

أما الأسقف الخشبية فهى تلك التى ترجع إلى الأصول المدجنة ابتداءً بالأسقف المستوية ، وهى الأسقف الأكثر بساطة وانتشارا ، وانتهاءا بالهياكل المكونة من الكتل Limas ، ولم يتبق من هذا الصنف الأخير إلا القليل الذى يمكن إبرازه (سان فرانثيسكو فى Tlaxacala، وسان دييجو فى (Huejotzingo) . لكننا سوف نشير

إلى الوثائق الكثيرة وبعض الرسومات ، التى تضم شواهد على أشكال معقدة لم نكن لنتصورها اليوم .

ويجب أن نولى مناطق الكورس فى داخل الكنائس عناية خاصة ، حيث بها أسقف مستوية متنوعة التعقيد ، كما تتركز بها عناصر زخرفية كثيرة ابتداءً بالنمط المدجن الدقيق الذى نعثر عليه فى Tlaxacala وانتهاء بالطروحات التى تكاد تصل إلى حد المنحوت فى Huatlatlohucan .

كما كانت المصليات المفتوحة فراغات مناسبة لوضع هياكل الأسقف ، ونبرز منها الأسقف المستوية [الفرخ] (alfarjes) الموجود فى سان استيبان ، وكذلك المصلى المفتوح التابع لمستشفى Tzintzuntzan .

ولقد سيطرت نجارة الخشب الأبيض على مقار الإقامة التابعة للأديرة ، حيث كان الخشب أحد العناصر الأسلوبية الأساسية . وقد ساعدت قوة الأسقف المستوية [الفرخ] وقدرتها على الأحمال على ظهور بوائك ذات طابع عصر النهضة بدلا من الدعامات الجامدة ، كما ساعدت على قلة الضوء بالمقارنة بما كانت عليه العقود المدببة .

كما أن مقار الإقامة تركزت بها الزخارف فى الأركان ، وكانت عبارة عن قصاع تحمل طابع عصر النهضة مثلما هو الحال فى : Coyoacán و Azcopotzalco أو تطوير تشبيكات معقدة كما فى Tzintzuntzan .

لم يتبق لنا إلا القليل من نماذج العمارة المدنية ، ومع هذا يمكننا التأكيد على أن السقف المستوى والدعائم الخشبية كانت من العناصر الشائعة ، وخاصة فى المناطق الحديثة فى إسبانيا الجديدة . كما نعرف أن إيرنان كورتيس قام بقطع أشجار الغابات المحيطة بمدينة المكسيك ، وذلك لإنشاء مساكنها المحيطة بالميدان الكبير. الأمر الذى يدفعنا إلى التفكير فى شيوع استخدام الدهاليز والأسقف المستوية لهذه المادة . والدليل على هذا يمكننا أن نراه فى قصر Cuernavaca الذى وإن تعرض لبعض الإصلاح إلا أنه لازال هاما . فهناك نجد الأسقف المستوية فى الدهالير والغرف [٣] .

ولا يمكن أن ننسى أن المنازل الجديدة التى أمركو رئيس بتشييدها فيها أيد عاملة محلية من Coyoacan ، كانت تضم - حسب بعض الأقوال - ما لا يقل عن ٦٠٠ كمرة من خشب الأرز ، وحوالى مائتين وخمسة عشر ألف لوح (٤) .

ويمكننا أن نطلع على نظام البناء من خلال مبنى البلدية Tlaxcala(٥) رغم ما حدث به من تعديل ، وهو عبارة عن شيوع استخدم الأسقف المستوية فى المنشآت المدنية ، لكنها اختفت لسوء الحظ إما بسبب مرور الوقت أو تغيير التصاميم الفنية .

٤ - ٣ : الكنائس ذات البلاطات الثلاث :

فيما يتعلق بهذا النمط يجب أن ندرك أن بناءه يرتبط بمرحلتين مختلفتين . ففى المرحلة الأولى للغزو وبداية التنظيم الكَنَسى السابق على " المخطط المعتدل " الذى طرحه مندوثا نجد مبانى وكاتدرائيات تسير وفقا للنهج المعهود لدى السكان الأصليين أما المرحلة الثانية فهى فى نظر كوبلر Kupler تبدأ اعتبارا من عام ١٥٥٠م "إذ إن هذه المبانى تختلف عن مبانى المجموعة السابقة فى استخدامها - شبه المنهجى - للمسافات ، والتنظيمات ، والزخارف الخاصة بعصر النهضة ، وكذلك ببنيتها الأكثر تعقيدا والمتمثلة فى العقود الخاصة بالبلاطة الرئيسية ، والتى نراها فى مبانى المجموعة السابقة " (٦) .

لكن كافة هذه الأنماط البنيوية تضم استخدام الخشب كسقف للبلاطات ، ودائما ما نرى البلاطة المركزية أوسع من الجانبيتين ، ويفصلها عن الباقيات عقود تقوم على أعمدة ، كما أن مقصورة الكهنة مستقلة. وعليها سقف نصف أسطوانى Cañón (Tecali) أو عدة قباب فى حالة وجود نقطة التقاطع - سانتو دومنجو فى تشيابا دل كورثو - ، وهذا المبنى الأخير هو أكثر تعقيدا ، حيث نجد أن البلاطات الثلاث تتميز عن بعضها من خلال وجود طابقين من العقود فوق الأكتاف .

وتكمن مشكلة دراسة هذه الكنائس فى التغييرات التى حلت بها ، وخاصة فى السقف فكلها كانت مسقوفة بالخشب إلا أن كنيسة Zactlan ثاكاتلان دى لاس منثاناس تعرضت لتغيير كبير لدرجة أن سقفها كان من الدبش فى مرحلة معينة من

تاريخها . وقد فقدت كنيسة Tecali سقفها فى بداية القرن العشرين . كما تعرضت كنيسة سانتو دومنجو فى تشاياپا دل كورثو للعديد من التدخلات . و رغم أنها تسمح بنوع من القراءة السليمة لوضعها الأصلى ، فإننا نفتقد بعض العناصر الأصلية، وخاصة تلك التى تتعلق بالموضوعات الزخرفية . ونشير فى نهاية المطاف إلى أن كنيسة Cuilapan كانت إحدى المنشآت التى حظيت بالكثير من النقاش حولها وحول وظائفها خلال السنوات الأخيرة .

إننا لا نعرف حقيقة الوظيفة الأصلية لهذه الكنيسة Cuilapan ، فهل كانت مصلى مفتوحا ومعزولة عن البلاطات الثلاث التى أضيفت إليها مع الحفاظ على مداخلها الجانبية ؟ أو أنها لم تكن إلا حجر مشروع كنيسة بازليكية لها صدر ترتبط به بمدخل ؟ على أية حال لم يتم حسم هذه القضية حتى الآن[٧]. وما يعنينا هو الإشارة إلى كيفية لعب نجارة الخشب الأبيض دورا حاسما فى تحديد فراغات هذه المجموعة الممتازة ، والذى يمكن أن نعممه على باقى الكنائس المذكورة سابقا .

عثرنا على وثيقة موجودة فى " الأرشيف العام للأمة المكسيكية " يرجع إلى عام ١٨٠٠م ، تحدثنا عن سلسلة من الإصلاحات الضرورية التى وردت فى تقرير المعلم خوان استبان فرنانديث . ويصف التقرير الكنيسة بالقول بأنها تتكون من ثلاث بلاطات لها أكتافها المشيدة من الحجر ، أما سقف البلاطة الوسطى فهو على شكل المقص ، بينما سقف البلاطتين الجانبيتين فهو من الكمرات . وتحتوى البلاطة الوسطى على ثلاثة عشر صندوقًا ، منها صندوقان جديدان أما الباقية فهى فى حالة تدهور شديد يهدد بسقوطها ، وبالتالى لابد من عمل سقف جديد (...) . أما بالنسبة لسقف البلاطتين الجانبيتين فهو فى حالة سيئة ، رغم أنه ليس من الضرورى عمل سقف جديد إلا أنه يجب إصلاحها وإلا تهدم .. "[٨] .

وتؤكد هذه الوثيقة بعض الافتراضات التى طُرحت سلفا [٩] ، كما أنها توضّح بجلاء اللجوء إلى نجارة الخشب الأبيض فى المشروعات الكبرى التى كانت تتم خلال القرن السادس عشر ، واعتبار التقنيات المستخدمة فى هذا الصدد مناسبة فى تحديد ملامح المشروعات الضخمة ، ولم تكن بذلك مجرد جزء من عمارة تلجأ إلى الحلول السريعة.

وفى نهاية المطاف نقول بأن النجارة المدجنة تم استخدامها وتطويرها بناءا على سماتها التقنية والجمالية ، كما أن تعلم السكان الأصليين لها والدمج بينها وبين التقنيات المحلية هيأ الطريق لأدخال تجديدات عليها وإثرائها فى إطار إثراء تاريخ العمارة .

٤ -٤ : جواتيمالا : -

كان لجواتيمالا علاقات حميمة مع الأراضى المكسيكية وبالتحديد مع إقليم تشياباس Chiapas ، وهذه التبعية التى كانت حقيقة هى ثمرة الجهل بالفن فى جواتيمالا ، بالمقارنة بما حظى به الفن المكسيكى من دراسات متعمقة . أضف إلى ما سبق الهزات الزلزالية المتكررة التى كانت السبب فى إعادة بناء المدينة المؤسسة عام ١٥٢٤م مرتين ، الأولى عام ١٥٣٤م ثم تم نقلها نهائيا عام ١٧٣٧م ، لكن ما بقى من جواتيمالا القديمة هو معبد من السمات الخاصة لهذا الإقليم من أقاليم العالم الجديد .

لقد ساد استخدام نجارة الخشب الأبيض فى جواتيمالا ، وبقيت لنا نماذج من كنائس ذات بلاطة واحدة لها صدر فى كلٍّ من Panjachel ، و Tecpán ، و Chichi-castenango .

وإذا ما أردنا التعرف على ما يتوفر لدى معلمى ذلك العصر من معارف ، يمكننا الاطلاع على جزء من العقد الذى وقعه عام ١٦٢٦م فرنثيسكو إيرنانديث دى فوينتس لإقامة كنيسة سانتا كتالينا فى Antigua ، طبقا لنمطية الكنائس السائدة آنذاك : " يجب أن تتكون الكنيسة من مذبح كبروكورس ، ويجب أن يكون سقفها هيكلا خشبيا من طراز المسند والرباط ، وأن يكون بسيطا وله أوتاره المزدوجة ، وأن تكون له كتل فوق المذبح ، وأن يكون لها صدر داخلى عند الكورس على أن يكون سقفه من ذلك النوع المتبع فى هذه المدينة (...) . أما الكنيسة من الداخل فيجب أن تغطى جدرانها بطبقتين ، أولاهما : من الجير ، والرمل ، والتراب . أما الطبقة الثانية : فهى من الجير الأبيض الناصع طبقا لما هو معمول به (....) . أما من الخارج (يشير هنا إلى المذبح الرئيسى) ، يجب أن تكون فيها طبقة من اللون الأسود ذات الأشرطة البيضاء ، بحيث تبدو وكأنها من الكتل الحجرية .. " (١٠) .

ومن خلال هذه الوثيقة يمكننا التعرف على نموذج بناء الكنيسة ذات الطراز المدجن ، حيث نعرض للسمات البنيوية للسقف ، وكذلك للألوان ، وباقى المكونات المعمارية . وليس لدينا اليوم فى Antigua إلا القليل من الأطلال المتمثلة فى الحوائط الجانبية .

الهوامش

(١) Instrucciones que los virreyes de Nueva España dejaron a sus sucesores, págs. 225-241.

(٢) En este sentido, el proceso puede ser semejante al que se realiza en Granada tras la conquista en 1492, donde la familia del virrey como capitanes generales del reino juegan un papel importante. Cfr. A. Garrido Aranda, Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y SU proyección en Indias e I. Henares uéllar y R. Lòpez Guzmán, Arquitectura Mudéjar Granadina.

(٣) Cfr. C. Chanfon Olmos, El Castillo-Palacio de Don Hernando Cortés.

(٤) G. Kubler, Arquitectura mexicana del siglo XVI; pág. 197.

(٥) M. Toussaint, Arte Colonial en México, páag. 63.

(٦) G. Kubler, op. cit., pág. 342.

(٧) Cfr.J. B. Artigas, Capillas Abiertas Aisladas de México, pag. 23.

(٨) A.G.N. México. Hospital de Jesus, vol. 118, Exp. 21 Fols. 12-14.

(٩) G. Kubler, op. cit., págs. 342-343 y R. López Guzman, et alii, Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva España, páginas 148-152.

(١٠) E. Chinchilla Aguilar, Historia del Arte en Guatemala, pág. 39.

الفصل الخامس

بيـــــرو

٥ - ١ : قرى الهنود التى أقيمت فى عهد نائب الملك / توليدو :-

ظلت التركيبة السكانية فى بيرو دون تغيير منذ بداية الغزو وحتى وصول نائب الملك / توليدو إليها . ونظرا لغيبة سياسة متسقة ، وكثرة الحروب الأهلية بين الإسبان ، ومحاولات التنظيم التى باءت بالفشل فقد حل عام ١٥٦٩م دون أن يكون هناك حاكم يتولى مسئولية تنظيم الإدارة والأراضى فى هذا الجزء من أمريكا .

وكان للقرى القاصرة على الهنود التى أقامها نائب الملك فى بيرو نموذج سابق تمثل فى ذلك الذى حاول الحاكم السابق ـ السيد كاسترو ـ تنفيذه عام ١٥٦٦م بشأن الهنود الذين يقيمون فى المحيط القريب من مدينة ليما ، حيث قرر إقامة قرية قريبة من ليما اشترى لها قطعة من الأرض وبنى فيها كنيسة ، ومستشفى ، ومنزلا للبلدية ، ومنزلا للحاكم ، ومنزلا آخر لمعلم مبادئ الدين .

وعندما تولى / توليدو مقاليد المنصب عام ١٥٦٩م قرر الاستمرار فى التجربة التى بدأها سابقة . وانتهت الأعمال فى بناء القرية عام ١٥٧٠م وأطلق عليها سانتياجو رغم أنها كانت معروفة باسم el Cercado ، نظرا لما كان يحيط بها من سور لتحديد رقعتها . وإضافة إلى تلك المبانى العامة التى تقرر إنشاؤها تم إقامة منزل لنائب الملك وتم تعيين قاضٍ إسبانى ، ودُعى السكان المحليون للمشاركة فى مجلس بلدية مفتوح ، حتى يعينوا سلطاتهم بطريقة ديمقراطية (عمدتان من الطوائف ، وعمدتان من الأخوّة ، وفارس ملكى ، وأربعة قضاه ، وقائد ، وياوران ، وسكرتير ، وعدد من الزعماء المحليين)[1] .

وفى نهاية المطاف أوكل لجماعة يسوع القيادة الروحية ، وبالتالى تعليم السكان الأصليين مبادئ الديانة المسيحية .

هناك نص يرجع لعام ١٦٣٠م سطَّره الأب برنابى كوبو يصف فيه هذه القرية ، وهو نص يساعدنا على التعرّف على نجاحات تلك المهمة : " تتكون القرية من مائتى منزل ، ويقيم بها ما يقرب من ثمانمائة نسمة من المسيحيين ، كما تم تدريب الهنود على أعمال البوليس ، وممارسة شعائر العقيدة المسيحية . وقد أخذوا يحملون الطابع الإسبانى لدرجة أنهم جميعا رجالا ونساء يتحدثون لغتنا (...) ، كما أنهم فى تصرفاتهم وسلوكياتهم فى منازلهم يبدون كإسبان " [٢] . وقد أسهمت هذه الخبرة فى أن تكون نبراسا يهتدى به نائب الملك لإقامة المزيد من القرى فى دائرة ليما ، ودائرة كيتو، ودائرة شركاس .

ولقد بدأ مشروع نائب الملك باجتماع عقده ودعا إليه المسئولين السياسيين ورجال الدين فى الإقليم الذى يحكمه ، وبدأ هو نفسه بزيارة المناطق المختلفة يرافقه ستون شخصا من هيئات إدارية مختلفة وخرج من ليما فى ٢٣/١٠/ ١٥٧١م .

يلاحظ أن المخططات العمرانية لهذه الدور كانت عبارة عن مجموعات متعددة . وإذا ما كان النموذج إسبانيا فإن السكان هم من الهنود ، حيث كان ممنوعا على الإسبان أن يعيشوا فيها هم ، أو المولدون ، أو السود ولم يتم قبول غير السكان الأصليين والسامبايو Sambaygos ابن مولد بين الهندية والذئب) ، والمهجنين . ولم يدخل الإسبان هذه القرى إلا يوم وصولهم بالإضافة إلى يوم آخر . أما التجار فلا يمكثون إلا ثلاثة أيام ، ويجب أن يقيموا فى المحلات أو منازل خاصة ولا يقيمون فى بيوت الهنود . كما كان محظورا على المسئولين encomendador قامة منازل لهم هناك [٣] .

واختصاراً لما سبق فإن التعليمات التى أصدرها نائب الملك / توليدو بالنسبة لمدينة أركيبا Arquipa ، ولخاصة بطريقة إدارة قرى الهنود (ابتداءً من كيفية اختيار العُمَد وانتهاء بكيفية تنظيف القرية) تعتبر حجر الأساس الذى فوقه صنعت باقى التنظيمات السياسية ، الإدارية، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والتربوية الخاصة بتلك القرى، والتى سادت خلال الفترة من القرن السادس عشر وحتى التاسع عشر . وبعد

ذلك صدّق عليها الملوك الإسبان ، وامتد أثرها ليشمل مناطق الهند الغربية حيث ضمها القانون Recopilacion الصادر عام ١٦٨٠م (...) ، ولقد كان نائب الملك / توليدو هو الرجل الوحيد الذى تولى معالجة المهمة الصعبة التى أوكلت إليه من إسبانيا ، إذ كان يهمه أن يتوفر على الكثير من الأيدى العاملة وتحصيل أكبر قدر من الضرائب "(٤) .

جرى تنفيذ هذه العملية خلال الفترة من ١٥٧٠م حتى ١٥٧٥م . ويميز الباحث أليخاندرو مالقة A. Malaga بين القرى الكائنة فى المناطق الريفية وبين الكائنة فى المناطق الحضرية ، حيث تدخل المجموعة الأولى ضمن القرية الجديدة التى تضم عدة قرى أصغر أو رقعا صغيرة . أما النوع الثانى : فكان عبارة عن إقامة قرى محيطة بالمدن الكبرى مثلما حدث مع قرية سانتياجو فى ليما . وهذا ما حدث فى كل من La Paz و La Plata Potosí ، وكوثوثكو ، وأركيبا . ولقد أقيمت حول كوثكو سبع قرى بها هنود من نفس السلالة ، وهناك وسيلة أخرى للتجميع من خلال نوعية المهن ، ففى حىّ Chaquilchaca نجد كنيستى بلين وسانتياجو . فأقام فى الأولى : الهنود النجارون ، أما فى الثانية : فهناك المتخصصون فى الفضة (٥) .

لم تكن حياة القرى التى أقامها السيد فرانثيسكو دى طوليدو طويلة ، وصورها المعاصرون آنذاك بأنها فشل ذريع ، كما أن من تولوا المنصب بعده (سواء فى المناصب السياسية أو الدينية) ألحو باللائمة عليه وعلى ما فعل . لكن أليخاندرو ملقة كانت له كلمات تنصف الرجل : "فالحقيقة غير ذلك ، وحتى الآن هناك من الوثائق التى ترجع لأربعة قرون خلت فى انتظار المؤرخ الذى يتناولها بموضوعية وحيدة ، ويقوم بتحليل عميق لما فعله نائب الملك المذكور ، ويعيد له أمجاده ومفاخره التى سلبت منه بغير وجه حق . فليس السيد/ توليدو هو الوحيد المسئول عن فشل تجربة تلك القرى ، فقد كان دوره هو التشريع الجيد ثم اهتم كثيرا حتى تتحول تلك المؤسسة إلى عمل ناجح ، إلا أن من لم يقوموا بأدوارهم ، وعملوا فى الخفاء على إفشال التجربة هم الذين أنيط بهم عبء التنفيذ "(٦) .

" كانت إصلاحات / توليدو تهدف إلى إعادة تنظيم الخدمات التى يقدمها السكان المحليون ، للحيلولة دون أن تقضى الفوضى السائدة آنذاك على اقتصاديات تلك

المستعمرات . وتولت الدولة الإمبراطورية أمر إعادة ذلك التنظيم ونفذته بكثير من الدقة، بدرجة تزيد عما كان يمكن أن يفعله بعض الحكام ، والقائمين على أمر المناجم ، وكذا أعضاء المجالس البلدية وفعلت هذا دون المساس بالمصالح الاقتصادية هذه المجموعة المُميزة " (٧) .

ومن جانبنا نرى أن هذه القرى ساهمت فى خلق نماذج عمرانية ومشروعات إنشائية ذات طبيعة تأسيسية ، وكان هدفها الحفاظ على مصلحة سياسة محددة ، كما أن تصاميمها كانت متوافقة مع الأنماط الإنشائية ، وتوزيع الفراغات المنبثقة عن الإطار الخارجى بالفن المدجن ، واستخدمت تلك الأنماط لنفس الغاية فى مجتمع مختلف، ورغم هذا فإن الأهداف كانت متشابهة مثلما كان عليه الحال فى غرناطة بعد الاستيلاء عليها عام ١٤٩٢م .

أما المرحلة التى سوف نتحدث عنها فى بيرو ، فهى تلك التى أطلق عليها رامون جوتيرث " مرحلة التأسيس " ، والتى شملت الفترة من ١٥٦٠م حتى ١٦١٠ م " يتسم نصف القرن الذى بدأ بالتباشير الدومنيكانى وانتهى بإعادة التنظيم فى شكل قرى وبداية أعمال طائفة اليسوعيين فى المنطقة بقوة المرحلة التى أطلقنا عليها مرحلة التأسيس " (٨) .

٥ - ٢ : إقليم كوثكو :-

أخذ الذبول ينتاب الحياة العمرانية فى كوثكو حتى عام ١٥٧٠م ، وكان نائب الملك توليدو هو الذى أعاد إليها ديناميكيتهما ، حتى أصبحت المركز الحقيقى لمقر نيابة المملكة ، فلقد اتبع سياسة مصادرة الأراضى التى كانت تابعة لإمبراطورية ألانكا Incas ، وكان لليسوعيين دور بارز ساند نائب الملك مساندة فعالة " ففى عام ١٥٧١م بدأوا تشييد الكنيسة ، التى كانت صغيرة حسب أقوال المؤرخين ، وقد استغرقت الأعمال وقتا بسبب الصعوبات التى واجهتهم عند مرحلة الأساسات ، فالأرض كانت رطبة وبها الكثير من ينابيع المياه . وبعد تجاوز هذه المرحلة تقدم سير الأعمال وتم

افتتاح الكنيسة بعد ذلك بخمسة عشر عامًا أى عام ١٥٩٧م . كان المبنى ذا سقف بميلين ، وله هيكل خشبى سميك الألواح ، والأخشاب من الأرز الذى جلبَ من Amaibamba وفوقه تم وضع طبقة من الرصاص (...) . وبدلا من أن يلجأ اليسوعيون إلى إقامة قبة على بلاطة الكنيسة اتساقا مع ميولهم الرومانية وإلى فن الباروك ، أى جعل السقف مقبيا Cañon لجأوا إلى استخدام السقف الخشبى على شكل مقص Tijera(٩) . ولقد تهدمت الكنيسة المذكورة من جراء زلزال وقع عام ١٦٥٠م .

لا نكاد نعثر على أطلال لمبانٍ أنشئت فى نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر ولم يتبق لنا إلا بعض الوثائق التى تتحدث عنها ، أو فى بعض الكنائس التى تعرضت مبانيها لتعديلات كبيرة ، وهذه العناصر كلها تساعدنا على تصور وجود كنائس مكونة من بلاطة واحدة ذات صدر مختلف، بالإضافة إلى هيكلين مستقلين للسقف كل فوق الفراغ المخصص له . وأؤكد على أن هذه البيانات ليست اليوم ذات دلالة كبيرة لكنها تعكس ـ تاريخيا ـ نمطا من أنماط البناء . وهذا ما نراه فى كنيسة سان خوان باوتستا دى كوبوراكى S. J. B. de Coporaque ، حيث بقيت آثار من السقف الكائن فوق مقصورة الكهنة ، والتى يمكن أن نلاحظ فيها وجود سقف أصلى مكون من كتل وأزواج من الأوتار تحمل زخارف على شكل علامة الضرب (١٠) . ويحدث نفس الشىء فى كل من كنيسة سان سلبادور فى Antabamba ، وكنيسة اسونثيون فى أواكيركا Huaquirca ، وسان خوان دى لوس ربيس فى Sabayno (١١) .

وبالنسبة لكنيسة Canincunca فهى تقع على أطراف البلدة ، وترتبط بالجبانة المجاورة ، كما أن مساحتها تكاد تكون مساحة مصلى وليس كنيسة . أما من الداخل فهى عبارة عن بلاطة واحدة ، لها سقف خشبى مقبى مكون من المسند والرباط . كما أنها ملونة من الداخل، وانتشرت الألوان فى الحوائط والأسقف ، بحيث غُطِّيت الكمرات التى على شكل لفائف، وكذا الأعمال الناجمة عن ترميمات(١٢) .

استخدمت الكتل الحجرية المأخوذة من مبانٍ كانت ضمن آثار حضارة الأنك فى وضع الأساسات ، والجزء السفلى للبرج ، والدعامات فى كنيسة Andahuayllilas . أما باقى الجدران فقد شيدت بالطوب اللبنى . وفيما يتعلق بمخطط الكنيسة فهو عبارة عن

مساحة مستطيلة تتسع أيضا لصالتين جانبيتين ، مع وجود مقصورة الكهنة بعقد مدخل Toral . والسقف مكون من جزءين أحدهما فوق البلاط ، أما الأخر ففوق المذبح الكبير . ويلاحظ الأب روبين بارجاس أوجارتى Ruben Vargas Ugarte S. J. وجود جزءين فى داخل دار العبادة المذكورة أقدمهما : يتعلق بالمذبح الكبير ومعه الجزء الملحق الذى يصفه بأنه مدجن وذو جودة عالية . أما الجزء الثانى : فهو إضافة لاحقة لأغراض متعلقة بالاستخدام . ويستند فى رؤيته هذه على عدة أسباب منها وجود منبرين فى البلاطة أحدهما : تحت العقد المؤدى إلى مقصورة الكهنة ، أما الأخر : فيقع فى منتصف الكنيسة . وعلى مستوى الفراغات والتوفيق بين المتناقضات تجدر الإشارة إلى بيت التعميد ذى الباب الذى تعلوه عبارة تقول " أعمّد باسم الأب والابن والروح القدس آمين . " وقد جاءت العبارة فى خمس لغات هى : اللاتينية، والقشتالية ، ولغة بوكينا Pukina ، ولغة quechuca . وقد وضع فوق بلاطة الكنيسة سقف مقبى طراز المسند والرباط مع كمرات سميكة وأوتار . كما تم تغطية نواحى القصور التقنية باللجوء إلى الألوان لدرجة أنها تشبه قطعة نسجية . أما المذبح الرئيسى فيوجد فوقه سقف مكون من ثلاثة هياكل خشبية ، أحدها طراز المسند والرباط ، مع وجود الكمرات المستعرضة فوق الأوتار ، والمصد مع بقايا تشبيكات ، وأشكال ثمار الأناناس . وبالإضافة إلى هذا الهيكل هناك اثنان آخران فى الأطراف على طريقة المثمنات ، لهما كتل معمرية تنتهى على شكل صدَفة كبيرة ذات لون ذهبى ، وكأن ذلك استمرار لعناصر السقف الخشبى .

نعثر على نفس النمط السابق من حيث الفراغات وبعض الجوانب الأسلوبية ، التى تحدثنا عن اشتراك معلمين فى البناء فى كل من كنيسة أوارو Huaro وكنيسة Checacupe ، حيث يوجد فى الأولى بلاطة لها سقف خشبى (وهو اليوم مكون من المسند والرباط) ، ولها كمرات سميكة ، وهيكل من كتل ، وأوتار مفرغة بها تشبيكة مكونة من ثمانية . وهذا يشبه ما هو قائم فى كنيسة Andahuayllllas غير أن الأشكال شبه المنحرفة Trapezoide حلت محل الصدفة فى أطراف المصد ، وبذلك تسمح بوجود الشكل المثمن فى الجوانب . وفى كنيسة Checacupe توجد بلاطة واحدة ، كما يوجد بها سقف مستو يقوم على أطراف دعامات مزدوجة عند الكورس . كما نُبرز فيها سقف مقصورة الكهنة المكون من هيكل مكسوّ، وتحول المربعات اللونية دون تحليل

البنية . ورغم هذا فإن وجود الأوتار المزدوجة يساعد على التعرف على الطبيعة الشكلية والتقنية .

نعثر أيضا على نماذج مشابهة فى كافة المناطق المحيطة بمدينة كوثكو . ويمكن أن نذكر منها ما يلى : Colquepata, Cay , Urcos , Oropesa , San Geronimo, Huar-ocondo, Chinchero , Ocongate , Pituanarca وسان سباستيان . وتقع هاتان الكنيستان الأخيرتان فى أحياء هى من أرباض مدينة كوثكو . وأغلب هذه الكنائس يرجع إلى القرن السادس عشر وبدايات السابع عشر ، ومع ذلك فقد جرت عليها جميعًا يد الإصلاح ، لدرجة أن مبانيها الحالية قد أضاعت المعالم السابقة. ومع هذا فإن بقاء المضمون الخاص بالفراغ والبنية يساعد على تصور الشكل الأولى فى مراحل التوحيد الثقافى خلال نهاية القرن السادس عشر .

٥ – ٣ : الهضبة البيروانية (Altiplano (Peru :–

تحدث رامون جوتيدث عن فرض نماذج منبثقة عن النشاط الذى قام به نائب الملك توليدو لبناء القرى ، وهذا يدخل فى دائرة المقارنة مع " المخطط المعتدل " الذى أقره نائب الملك / مندوبًا مع بعض الجماعات الدينية [١٣] . وهذا حقيقى ويمكن ملاحظة هذا التطابق فى منطقة كوبا ، و Collao ، وفى المنطقة المحيطة ببحيرة Titicaca .

ومرحلة التأسيس هى على النحو التالى : كانت هناك أربعة دور للعبادة انتهى العمل فيها ، وثلاثة أخرى تحت التأسيس خلال عام ١٥٦٧ وفى عام ١٦٠٨ أى عندما تمت الموافقة على إنشاء أسقفية فى لا باث Paz ، كان يوجد فى وسط الرقعة العمرانية لـ Collao (محافظة Chucuito) اثنتان وعشرون كنيسة تم الانتهاء منها .

ولم تصل إلينا من الكنائس التى أُنجزت عام ١٥٦٧م إلا واحدة هى سان بدرو دى خولى . أما كنيسة اسونثيون دى Chucuito فقد هُدمت وأعيد بناؤها فى نهاية القرن السادس عشر . أما كنيستا Zepta و Yunguyo فقد زالتا من الوجود خلال القرن

السابع عشر . وخلال الفترة من ١٥٧٢م حتى ١٥٩٠م نجد أن الرهبان القساوعة Secular(*) الذين وضعهم نائب الملك / توليدو فى الكنائس ليحلوا محل الدومنيكان قاموا ببناء كنيسة جديدة فى Chucluto، وأتموا بناء كل من كنيسة Acora وكنيسة Ponata ، وهذا البطء فى إقامة الكنائس كان السبب فى قيام حاكم Chuclu-to بتشجيع سرعة الانتهاء من الأعمال . فلقد اتفق السيد / جابريل دى مونتالبواى بيرالتا J. de Montalvoy P. مع النجّارين خوان لويس ، وخوان جومث، ومع البناء خوان جيمنث (عام ١٥٩٠م) على القيام ببناء ستة عشر داراً للعبادة فى الإقليم . وكان هذا العدد يضم ثمانية مبانى جديدة بالكامل (منها ثلاثة فى Chucluto، واثنتان فى أكوار، واثنتان فى Ponata ، وواحدة فى Yunguyo) . واستكمال تلك التى بدأت الأعمال Llove (اثنتان) ، و Zepta (اثنتان)، و Yunguyo (واحدة)، وجولى (ثلاثة) . وقد تم إنجازها جميعا ما عدا واحدة فى Yunguyo انتهى إذن العمل فى هذه الكنائس خلال العقد الأول للقرن السابع عشر ، ولم يدم العمر ببعضها حيث تهدمت أو تم تقوية بنائها قبل منتصف القرن السابع عشر .

ورغم كل شىء فإن هذه المبادرة هى مثال على قيام السيادة السياسية بغرض أنماط ثقافية لها صلة - لا مجال للشك فيها - بالفن المدجن . فقد كانت الكنائس تتكون عادة من بلاطة واحدة ولها مذبح كبير مُمَيز بمدخل ونوعين من الأسقف الخشبية المقبية .

وهذا الخيار البنيوى والفراغى يعنى رغبة قوية فى احتلال الأراضى من خلال أشكال معمارية ذات أصول إسبانية . وهذا ما يتحدث به رامون جوتيرث : " فى مدينة Callao نجد الطنف (سان ميجل فى llave) ، والكنائس الضيقة ، والممتدة ، والأسقف ذات التشبيكات وهنا يظهر الفن المدجن كتبار قوى يطبع توجهات عصر النهضة بلون إسبانى " (١٤) .

أضف إلى ما سبق أنه لا توجد بعض المواد الضرورية لتحديد تلك المعالم المعمارية (مثل الخشب) فى تلك الهضبة ، إذ كان لابد من جلبها من أماكن قاصية، وبذلك

* أى هؤلاء الرهبان الذين يعيشون وسط أفراد المجتمع وغير منعزلين عنه (المترجم).

يرتفع سعر البناء ، وهنا نجد أن الرهان الأكبر لا ينحصر فى البحث عن عمارة وظيفية تتسم بالسرعة الاقتصادية ، بل الأساس هو رسم صورة موحدة لهذه المنطقة " فقد كان الخشب يُجلب من لاريكايا Larecaya ، وأحيانا من مناطق تبعد ما يزيد على مائتى كم ، وكان يتولى أمر هذه المهمة السكان الأصليون ضمن نظام للسخرة (فى بداية الأمر) يحتم بناء دور العبادة، إلا أن التأخير فى إتمام تلك المشروعات يعود فى المقام الأول إلى قلة المواد الخام ، وربما لقلة عدد المعلمين الإسبان الذين يتولون الأشراف على الفنيين من السكان المحليين . وظلت تلك التكنولوجيا سائدة حتى نهاية القرن السابع عشر ، وفى هذه الفترة التاريخية المتأخرة يمكن لنا أن نتحقق من توثيق استخدام قباب الطين ، والقش ، أو من tumbadillo فى معابد كوياّد " Callao[١٥] .

أما بالنسبة لمخططات تلك المعابد فلازالت هناك سبعة منها فى القرى التى كانت تابعة Chuciuto و Azángaro ، وهى دور عبادة تعود إلى الفترة بين ١٥٦٣ ـ ١٦٥٠ م، وتتسم تلك الدور بامتدادها لدرجة مبالغ فيها ، وربما يرجع ذلك إلى قلة الموارد التكنولوجية لوضع أسقف لفراغات ضخمة ، وهذا ما يراه ماركو دورتا [١٦] ، كما يرتبط ذلك بعمليات جلب الأخشاب من لاريكايا . وبالإضافة إلى ما سبق نجد عناصر أخرى ، وهى أن البلاطة المركزية فى دار للعبادة مكونة من ثلاث بلاطات تبدو أمرا غير معقول ، كما ينوه بذلك جاسبارينى Gasparini[١٧] .

وتتفق تشويكا جويتيا Chueca Goitia مع رامون جوتيرث من خلال بحث لها بعنوان " الثوابت فى العمارة الأندلسية " ، تقول الباحثة " إن السبب فى وجود هذا الفراغ العميق (الممتد) فى العمارة المدجنة مرجعه السقف الخشبى المقبى ، فهناك قيود يفرضها طول الكمرات الخشبية فى الهياكل ذات المسند والرباط ، وهذه مؤداها بلاطات قليلة العرض . وبالتالى فليس أمامنا إلا الامتداد الطولى من أجل التوصل إلى مزيد من الفراغ "[١٨] . إلا أن إميليو هارت ترى E. Hat - Terré يتخذ موقفا مغايرا ويبرر هذا الامتداد الطولى فى الفراغات الخاصة بكنيسة كوبار ، وبالحاجة إلى أكبر عدد من المصليين أثناء القداس والمواعظ، والسبب فى ذلك أيضا هو أن المصليات المفتوحة (المكشوفة) فى هذه المنطقة غير ممكنة بسبب المطر أو برودة الطقس [١٩] . وهذه

فكرة هامة فى نظرنا ، فإذا ما كان رامون جوتيرث يعزيها لأسباب تقنية تتعلق بطول الكمرات الخشبية ، علينا أن نشير إلى أن كل تلك الكنائس لم يكن لها سقف خشبى مقبى . وربما كان الجمع بين الاجتهادين هو أفضل القراءات الفعلية لهذه الظاهرة .

لابد من القول بأن المنشآت المذكورة لم تكن الوحيدة التى شيدت خلال القرن السادس عشر ، وهناك احتمال كبير فى أن الأربع وخمسين قرية التى كانت ثمرة جهود نائب الملك / توليدو قد انتهت أعمال البناء فيها عام ١٦١٠م . وهناك بعض النماذج التى تأكدنا من وضعها ، والمنتشرة فى أنحاء متفرقة من إقليم كوياو وهى Asillo Paucarcolla, Azangaro , Pucara O. Phara ، لكن لا تتوافر لدينا القرائن عن وضع هذه الأعمال اللهم إلا واجهة كنيسة Paucarcolla التى قام الدومنيكان بالإشراف على تنفيذها ، وهناك احتمال بأنها كانت أقدم كنيسة فى المنطقة . ومن المؤسف أنَّ واجهة كنيسة A zangaro المشيدة من الأجر قد زالت من الوجود فى منتصف القرن العشرين، ولو ظلت لتمكنّا من معرفة المزيد عن الكنائس خارج دائرة Chucuito خلال القرن السادس عشر [٢٠] .

وقد بقى لنا عن بعض هذه القرى نتف من أخبار موثقة تحدثنا عن تصميمها الأولى ، إذ نعرف مثلا أن كنيسة Paucarcolla قد شيدت بناء على أوامر من أسقف شاركاس فراى دومنجو دى سانتو توماس على أن تكون "ذات بلاطة واحدة ، أما الجدران فهى من اللبن ، والواجهات من الآجر، والسقف عبارة عن هيكل خشبى" [٢١] . ولابد أن كنيسة Huancané كانت من بلاطة واحدة ولها صدر مميز . وقد بقى فى مقصورة الكهنة آثار من سقف يحتمل أنه مدجن [٢٢] .

أما المجموعة التى لابد أنها كانت أهم عمارة فى المنطقة فهى فى Chucuito ، ذلك أن هذه البلدة كانت المركز التنظيمى لكل القرى الكائنة فى Callao ، وظل الأمر على هذا الحال طوال القرن السادس عشر كحد أدنى ، وإذا ما أردنا التحديد فقد استمر حتى إقامة بلدة Chuquiabo (La Paz حاليا) ، التى سحبت البساط من تحت أقدام الأولى . ومن الناحية الظاهرية كان من المقرر إقامة أربع كنائس تنفيذا لتعليمات السيد / توليدو . وهنا نجد أن لويث دى تونيجا L de Zuniga يقول عام ١٥٨١م :

" إن الكنيسة الرئيسية قد تقادمت كثيرا وبها قدس الأقداس " ، وقد اتخذ قراراً بإقامة أخرى مكانها لتصبح من أهم كنائس هذه المملكة ، وإذا ما وضعنا فى الاعتبار السرعة فى التنفيذ التى شهدناها يوم الزيارة فلابد أنها قد اكتملت اليوم وكرّست باسم السيدة العذراء ، " أما الكنائس الأخرى فقد كرست باسم القديس بابلو ، والقديس دومنجو ، بالإضافة إلى أخرى وهى " Nuestra Se?ora de Los Reyes ، ولازالت هذه الكنائس تحت الإنشاء حتى الآن رغم وجود مُصلّيين لإقامة القداس " (٢٣) .

كانت هذه الكنائس جزءا من العقد الموقع عام ١٥٩٠م لإقامة كنائس فى المنطقة ، وقد صدر عام ١٦٠٨ بيان أو تقرير عن الوضع فى أسقفية لاباث La Paz ، يوضح بناء أربع كنائس ومن بينها كنيسة سانتو دومنجو . ورغم أن هذه الكنيسة قد تعرضت للكثير من التعديلات خلال القرن الثامن عشر فلازالت تفصح لنا حتى اليوم عن وجود مخطط مكون من بلاطة واحدة ، لها سقف خشبى مقبى ومصليات جانبيات وبذلك تلاحظ وجود منطقة تقاطع زائفة Crucero .

كما نجد أن كنيسة سان ميجل دى إيلانى S. M. Ilave هى واحدة من ستة عشر كنيسة شيدت بمقتضى عقد وقع عام ١٥٩٠م . كانت الكنيسة مكونة من بلاطة واحدة ولها مذبح كبير مميز . وعلى مدى السنين ألحقت بهذه الكنيسة بعض المصليات الجانبية . وكان المخطط الأصلى مسقوفا بالخشب . كما يظهر مصطلح " المقص" Tijeras فى العقود المُوَقّعة . ورغم التجديدات التى أدخلت على الكنيسة فإن توزيع الفراغ ظل كما هو . وقد أدى العمل المتقن فى سقفها الخشبى إلى القول (عام ١٧١١م) بأن هناك ٤٢ قطعة من الدعامات Tijeras الكبيرة فى مصلى سانتا روسا . وقد أزيلت هذه الوحدات الخشبية جميعًا عندما أعيد تسقيفها بالخشب من جديد (٢٤) .

وفيما يتعلق بكنيسة سانتياجو دى بوماتا S. de Pomata فلا تتولد لدينا عنها إلا رسومات ترجع إلى القرن السابع عشر (١٦٦٤م) ، موجودة فى لوحات النور لعذراء بوماثا Pomata ، وهى تتكون من باحة مغلقة بها مصليات ، وواجهة للدخول من أحد الجوانب ، وكنيسة لها بلاطة واحدة وبرج ، كما أن سقفها جمالونى ويختلف عن سقف مقصورة الكهنة . الأمر الذى يؤكد وجود سقف مدجن (٢٥) .

ويتضمن العقد المشهود الموقع عام ١٥٩٠م وجود ثلاث كنائس فى بلدة خولى Juli . لكنها ليست كنائس جديدة بل كانت تحت الإنشاء وهى : سان خوان ، وسانتا كروث ، وأسونثيون . وتمت مراجعة الأعمال الجارية فى خولى ١٢/ ٥/ ١٥٩٢م ، وقام بهذه المهمة مُعلَما النجارة / خوان جومث ، وجونثالو لويث المقيمان فى Chuculto ، واللذان كان يعملان تحت إمرة المعلمين خوان وأنطوانيو جومث المولودين عام ١٥٤٢ ، ١٥٦٢م ، وكذلك معلم الدهانات والتذهيب / خوان دى ثيسبيدس .

انتهى العمل فى كل من كنيسة أسونثيون وسان خوان باوتستا عام ١٦٠٢م ، وبعد عام واحد حدث نفس الشىء لكنيسة سانتا كروث - حيث كانت هناك بعض قطع الخشب الملونة التى تقوم بوظيفة السقف للكنيسة ، والتى تثير إعجاب المصليين وخاصة الهنود-[٢٦] .

ونشير فى نهاية هذا التطواف إلى أن الكنيسة الأكثر قدمًا هى التى أُنجزت على يد الدومنيكان باسم سانتو توماس ، وهى الملحقة بدير سان بدرو مارتر ، وقد انتهى العمل فيها عام ١٥٦٧م . وما نعرفه عن هذه الكنيسة هو أن المذبح الكبير قد زُخرف خلال عام ١٦٠٤م - بالقصاع المذهبة التى تعكس الضوء وتسر الناظرين ، لدرجة أنها تبدو عملا من الأعمال الكبرى فى الكاتدرائيات ، وليست مجرد كنيسة صغيرة مخصصة للهنود - ، وفى عام ١٦٢١م أقيمت لها واجهة حجرية جيدة ومكلفة حيث امتدت بطول وعرض الصدر الداخلى للكنيسة testero . وليلاحظ القارئ أن الكنيسة كان بها سقفٌ مقبى من الخشب ولم تكن قبة من الطين أو الحجر ، مثل تلك التى أصبحت لها عندما أدخلت عليها تعديلات خلال القرن الثامن عشر [٢٧] .

٥- ٤ : مدينة أريكيبا Arequipa ووادى كولكا Colca :

تأسست المدينة المذكورة فى ١٥/٨/ ١٥٤٠م على يد السيد / جارثى مانويل دى كارباخال G. M. de Carbajal . واتسمت الخطوات الأولى فى هذه العملية بالسرعة . وفى عام ١٥٤٤م تولى النجار / خوان رودريجيث والفنى جريجوريو الباريث مهمة

إعداد السقف الخاص بالكنيسة الكبرى " على أن يكون السقف مكونا أوتارا ومقصات مشغولة ابتداءً من الرباط nudillo حتى أسفل ..." (٢٨) .

وإذا لم تكن الهياكل الخشبية شائعة فى أريكيبا بالنسبة للعمارة الدينية لعدم وفرة المواد الخام بالقرب ، فإنها كانت الاتجاه السائد فى العمارة المدنية التى تحتاج فراغات أقل . " ففى عام ١٥٤٣م جرى اتفاق بين اثنين من الجيران ، حيث تعهد أحدهما الآخر ببناء منزل له ، وأن يكون هذا المنزل مشتملا على عدة تفاصيل منها باب يفتح على الشارع الرئيسى ، وأن تكون واجهة المنزل من الحجر، أما سقف الحجرات فهو من الخشب الطيب ، وأن يكون مغطى بالقرميد الجيد " (٢٩) .

يبدو إذن أن التقنيات المستخدمة فى هذه البلدة تمثلت فى استخدام الحجر rodado ، أو الأحجار الكائنة على ضفاف نهر شيلى Chili ، وذلك لبناء الجدران من الحجر والجير ، بحيث تتكون الواجهات من الكتل الحجرية ، أما السقف فهو من هيكل خشبى طراز المسند والرباط مع القش ثم طبقة من القرميد " (٣٠) .

وفى عام ١٥٨٢م وقع زلزال تسبب فيه البركان ميستى Misti المجاور أسفر عن تهدم المدينة تهدما شبه كامل ، باستثناء بعض دور العبادة مثل التابعة لجماعة لا مرثيد وجماعة الفرنسيسكان ، وقد أثرت هذه التبعية لقوة الزلزال السائدة فى معظم أقاليم أمريكا إلى إعادة الإعمار الدائمة ، وفقدان الموروث المعمارى السابق . وقد تعرضت أريكيبا لزلزال آخر عام ١٦٠٠م كان نتيجة ثورة بركان Huaynaputina ، ثم أعقبه آخر أشد وأقوى عام ١٦٠٤م .

يجب أن نضع كل هذه الأحداث السابقة فى الاعتبار، وبالتالى فدراسة العمارة فى أريكيبا خلال القرن السادس عشر لابد من تأسيسها على الوثائق ، إذ لم يتبق من العمارة إلا المخطط وبعض أطلال العمارة الدينية . وزيادة على ما سبق حدث أن تغيرت اتجاهات العمارة ، فإذا ما كان الخشب فى أريكيبا غالى الثمن لعدم قربه من المكان أصبح البديل الكتل الحجرية البركانية لسهولة قطعها ، وخفتها ، وقربها من مكان العمل . وبالتالى أخذت تقل المشروعات المدجنة لدرجة الندرة . غير أن المذبح الرئيسى لكنيسة الدومنيكان كان له سقف خشبى ، حيث تم تكليف المعلم النجار / أدريان جرثيا

عام ١٦١٩م إلا أنه تخلى عن هذه الفكرة ولجأ إلى إقامة السقف على شكل قبه من الحجر البركانى المشار إليه [٣١] .

أما فى وادى كولكا Colca المحيط ببلدة أريكيبا فإننا نعثر على بعض الكنائس التى لها بعض الأهمية ، وهى مبانٍ قام بدراستها كل من أليخاندرو ملقة ، ورامون جوتيرث ، وكريستينا إستيراس ، وإلى هذه الدراسات نحيل القارئ العزيز [٣٢]. أما النموذج الفراغى الذى نراه يتكرر فى الإقليم فنراه فى كنيسة سانتياجو الرسول دى كوبوراكى S. A. de Coporaque . ورغم أن الكنيسة سيئة الحفظ ولها بلاطة واحدة مستطيلة وضيقة جدا مثلما هو الحال فى النماذج الخاصة بالهضبة المذكورة A Itiplavao ، فلابد أنه وضع فوقها سقف خلال القرن السادس عشر، وفى اللحظة التى أنجز فيها السقف كان من طراز المسند والرباط [٣٣] . كما توجد كنائس أخرى ترجع إلى القرن السادس عشر مثل كنيسة سانتا أنا دى ميرا فلورس دى ماكا Maca ، وقد كان لتلك الكنائس فى الأصل نفس المخطط الفراغى والبنيوى [٣٤] كما كانت هناك أسقف خشبية لكل من كنيسة سان سباستيان دى بنيشويوّ [٣٥] . والكنيسة القديمة لسان بدرو دى القنطرة فى Cabanaconde [٣٦] . وهنا نوع من الأسقف الخشبية يميل إلى النمط الشعبى ، والخارج عن إطار الزمن فى كنيسة سان لورنثو دى أوامبو Huambo [٣٧] .

وتعتبر كنيسة سانتياجو دى مادريجال من أفضل وأهم النماذج الجيدة الحفظ . ففيها نجد البلاطة مقسمة ، حيث نجد عقد مدخل للمذبح Toral وسقفًا فوق ارتفاع أعلى . وهناك احتمال أن يكون تاريخ بناء الكنيسة راجعا إلى السنوات الأولى للقرن السابع عشر ، أى عندما كان القسّ إستبان دل كورّال قائما بهذه المهمة فى مادريجال ، ونعرف عن هذا الرجل أنه استخدم الحجر والجير فى بناء الكنيسة ، وأبدع فى ذلك - [٣٨] .

٥ - ٥ : ليما كعاصمة لنيابة المملكة :-

كان للعمارة أثناء تلك الفترة لحظة شروق ولحظة أفول فى هذه المدينة أمام أقصى لحظات ازدهارها ، فقد كان فى منتصف القرن السابع عشر حتى حدوث الزلزال

عام ١٦٨٧م ، وهذا هو العامل الرئيسى الذى أصاب المدينة بضربة شديدة ، ويبدو أن الضربة أصابت كذلك تراثها الفنى [٣٩] . ولقد تمكنا من التعرف على ملامح هذه المدينة من خلال مُخَططى بدرو نولاسكو عام ١٦٨٥م . وسوف نعتمد على هذين المخططين للحصول على معلومات عن مبانٍ ضاع أغلبها .

كانت هناك عادة شبه سائدة فى المدن الرئيسية فى أمريكا ، تتمثل فى بناء الكاتدرائية من بلاطة واحدة وسقفها من الخشب "فى شكل قصاع مزينة بتشبيكات وأشكال نجمية "، ولم تكن الكاتدرائية الثانية فى ليما (١٥٥١م) استثناء من هذه القاعدة . أما الصدر فكان عبارة عن قبة حجرية . وسوف يتم السير على نهج هذا النمط Citadino مثلما هو الحال فى سانتا أنا (١٥٥٣م) ، وكونثبثيون (١٥٧٣م) ، وسانتا كلارا (١٦٠٤م) ، وبيلين (١٦٠٦م) [٤٠] . ويبدو أن أول أسقف لمدينة ليما وهو لوايسا Loaysa كان من أكبر المشجعين على إقامة هذا النمط المعمارى ، وكان ينصح مساعديه حسبما ورد فى رسالة بعث بها إلى الملك فيليب الثانى عام ١٥٦٥م [٤١] .

واستنادا على الوثائق قام أنطونيو جوتيريث بتحليل تشييد دور العبادة هذه، متناولا إياها من حيث أسماء المعلمين ، والتواريخ ، ووصف المؤرخين [٤٢] . فمن خلال هذه الدراسة نعرف أن أول دار للعبادة وهى سانتا أنا تمت على يد ألونسو بلتران عام ١٥٦٤م ، وربما كان سقفها مستطيلا من الخشب . كما أن طائفة اليسوعيين أقامت دارا مشابهة إذ بدأ العمل فى كنيسة سان بابلو عام ١٥٦٩م على يد الأخ المساعد / ألونسو بيرث ، النجار البرتغالى ، وكان للكنيسة سقف خشبى من خمسة سواتر .

وقد كان لمصلى Desamparados سقف خشبى ، أشرف عليه واحد من الفنيين الأكثر شهرة فى إقامة الهياكل ذات التشبيكات ، وهو دييجو دى مدينة ، وأتم ذلك عام ١٦٣٩م .

بدأ العمل فى بناء الكنيسة الملحقة بدير لا كونثبثيون عام ١٥٩٢م ، وقد وصفها المؤرخ برنابى كوبو حيث يقول :" ... الكنيسة مسقوفة بالخشب المشغول بالتشبيكات، والقصاع المذهبة ، والمذابح المثيرة ، وحوامل الأيقونات الرائعة " وقد أقيم السقف عام ١٦٠٢م على يد المعلم النجار ألونسو بيلاثكيث ، ثم تم تذهيبها بعد ذلك بعام ، وقد قام بذلك المعلم النقّاش كريستوبل دى أورتيجا .

وفى نهاية القـرن السادس عشر انتـهى العـمل من بنـاء الكنـيسة الملحقة بدير لا إنكارناثيون Encarnación ، حيث كان سقف مذبحها الرئيسى قبة من الحجر ، أما البلاطة فكان سقفها عبارة عن هيكل خشبى ذى خمسة جوانب ساترة وبه تشبيكات مذهّبة بالكامل . كما نجد الوضع نفسه فى كنيسة "الحافيات" Descalzas" حيث كان بها " تشبيكة مثيرة " .

ويتسم دير سان فرانثيسكو بتفرّد خاص ، إذ بدأ العمل فى الكنيسة الملحقة به عام ١٥٥٧م ، وهى مبنى مكون من ثلاث بلاطات ، ومصليات جانبية ، ومنطقة تقاطع ، ومقصورة كهنة مسقوفة بالخشب ، حيث تم إحلال سقف آخر محلها خلال الفترة بين ١٦١٠ ، ١٦١٥ وهو عبارة عن تشبيكات مذهبة . أما داخل الدير فنجد أسقفا مستوية فى المصليات الكائنة بمقر الإقامة وفى بعض الحجرات الهامة مثل غرفة تناول الطعام وصالة Profundis ، غير أن هيكل السقف الأكثر أهمية هو ذلك الخاص بمنور السلم الرئيسى ، فهو عبارة عن قبة نصف أسطوانية من الطراز المكشوف apeinazado ذى التشبيكة المكونة من عشرة أطراف ، ومن ثمانية عند المفتاح . أما المثلثات الكروية ففيها تشبيكات من ستة ومن اثنى عشر. ولقد سقط السقف بسبب الزلزال الذى وقع عام ١٩٤٠م ، وأعيد بناؤه على يد فنيين من كوتكو عام ١٩٧٣ م .

وفيما يتعلق بجودة هذا السقف فلا نجد لها إلا القليل من النماذج الإسبانية التى تضاهيها . (٤٣)

ومن الإنشاءات المهمة فى ليما غرفة حفظ المقدسات ، والدهليز السابق لمدخلها فى دير سان أغسطين ، ففى عام ١٦٤٣م وقع النقاش (النحات) دييجو دى مدينة عقدا للتنفيذ ، وتمكن من وضع سقف به قصاع ذات ثراء فنى رفيع ، ورغم أنه بعيد عن جماليات الفن المدجن إلا أننا يمكننا حتى الآن تأمله . الأمر الذى يساعدنا على تخيل المهارات التقنية بين النجارين فى ليما فى منتصف القرن السابع عشر .

الهوامش

(١) A. Málaga Medina, Las Reducciones Toledanas en el Perú. pág. 287.

(٢) B. Cobo, Historia del Nuevo Mundo, tomo II, pág. 353. Cit. en A. Málaga Medina, op. cit., pág. 289.

(٣) A. Málaga Medina, op. cit., pág. 298.

(٤) Ibidem, pág. 299.

(٥) Ibidem, págs. 302-303.

(٦) Ibidem, pág. 30.5.

(٧) Ibidem, pág. 309.

(٨) R. Gutiérrez, Arquitectura Virreinal en Cuzco y su Región, pág. 69.

(٩) E. Harth-Terre, Perú. Monumentos Historicos y Arqueológico. pág. 57.

(١٠) Cfr. R. Gutiérrez, op. cit., págs. 84-93.

(١١) Ibídem, págs. 155-157.

(١٢) V. Anglés Vargas, Historia del Cusco (Cusco Golonial), pág. 571-572.

(١٣) R. Gutiérrez, Presencia Mudéjar en la arquitectura del Perú, pág. 245.

(١٤) R. Gutiérrez el alii, Arquitectura del Altiplano Peruano. pág. 78.

(١٥) Ibídem, pág. 98.

E. Marco Dorta., Iglesias renacentistas en las riberas dll Lago Titicaca.(١٦)

R. Gutiérrez et alii, Arquitectura del Altiplano Peruano, pág. 107. (١٧)

F. Chueca Goitia. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana, pág. (١٨)
257.

E. Harth-Terre, op. cit., pág. 102. (١٩)

R. Gutiérrez et alii, op. cit., pág. 69. (٢٠)

Ibídem,pág. 158. (٢١)

Ibídem, pág. 160. (٢٢)

Ibídem, pág. 275. (٢٣)

Ibídem,pág.294. (٢٤)

Ibídem, pág. 319. (٢٥)

Ibídem, pág. 328. (٢٦)

Ibídem, pág. 330.(٢٧)

E. Harth-Terre, op. cit., pág. 70. (٢٨)

Ibídem, pág. 75. (٢٩)

R. Gutiérrez, Evolución Histórica urbana de Arequipa (1540-1990), págs. (٣٠)
37-38.

E. Harth-Terre, op. cit., pág. 78. (٣١)

R. Gutiérrez, C. Esteras y A. Málaga, El Valle del Colca (Arequipa) Cinco (٣٢)
Siglos de Arquitectura y Urbanismo.

Ibídem, pág. 91-93. (٣٣)

Ibídem,pág. 146. (٣٤)

Ibídem,pág. 181. (٢٥)

Ibídem,pág. 170. (٢٦)

Ibídem,pág. 183. (٢٧)

bídem,pág. 161. (٢٨)

E. Harth-Terre, op. cit., pág. 36. (٢٩)

R. Gutiérrcz, Presencia Mudéjar en la arquitectura del Perú, pág. 244. (٤٠)

Archivo General de Indias. Audiencia de Lima. Legajo 300. Citado en J. (٤١) Bernales Ballesteros, Antiguos itinerarios mudéjares de la Ciudad de los Reyes, págs. 55-60.

R. Gutiérrez, op. cit., págs. 239-252. (٤٢)

América, E. Nuere, La técnica de la carpintería de lo blanco en Españ'ay (٤٣) pág. 53.



الفصل السادس

دائرة كيتو

أسهمت الأبحاث التى قام بها ألفونسو أورتيث كريسبو A.O. Crespo [1] وتلك الكلاسيكية للأب بارجاس [2] Vargas فى السماح لنا بالاقتراب من الآثار فى منطقة كيتو ونحن نسير على أرضية صلبة . أسست المدينة عام ١٥٣٤م وازدهرت بسرعة كبيرة حيث أصبحت على رأس قائمة لدائرة إداريا ، وفى عام ١٥٤٥م تم إقرار الأسقفية ، وفى بداية القرن السابع عشر نلاحظ تواجد أبرز الجماعات الدينية.

وفيما يتعلق بأعمال الإنشاءات الرئيسية الخاصة بالكاتدرائية المقامة على أحد أضلاع الميدان الكبير فقد تم إنجازها خلال الفترة بين ١٥٦٢م و ١٥٦٥م وأسهم فى تلك الأعمال المعلم ألونسو أجيلار. وفى ١٥٧٢/٦/٢٨م تم تكريس المبنى . وهو عبارة عن نمط بازليكى مكون من ثلاث بلاطات أوسطها أكبرها ، بالإضافة إلى عقود مدببة تقوم على أكتاف لتفصل بين البلاطات المسقوفة بهياكل خشبية . وطبقا لما شهد به راهب طائفة الدومنيكان / ريخنالدو دى لاثاّرّاجا R.de Lazárraga فإن " المبنى الخاص بالكنيسة الكبرى هو من اللِّبن ، أما السقف فمن الخشب المشغول جيدا وقام بذلك أحد رجال الدين فى هذه الطائفة وهو الراهب ليجو Lego الذى يعتبر أبرز الفنيين الذين كانوا فى إسبانيا " [3] .

والأمر المؤسف أن الزلازل أثرت تأثيرا بالغا على ذلك المبنى الذى تعرض لتعديلات جرت عليه أثناء عمليات الترميم المختلفة ، وكانت أكبرها تلك التى تمت تحت إسراف فرانثيسكو ابوخنيو تماريث F.E. Tamariz فى بداية القرن التاسع عشر ، حيث أزيل هيكل السقف المدجن الذى يرجع إلى القرن السادس عشر، ووضع مكانه آخر من

الخشب تقليدا لهيكل سقف كنيسة سانتو دومنجو وهو ما سنقوم بتحليله فيما بعد . كما تعرضت الكاتدرائية لأعمال ترميم أخرى فى نهاية القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين إلا أنه انحرفت بالمفهوم البنيوى والزخرفى الأصلى ، وانتهى الأمر ليصبح السقف فى الوقت الحالى عبارة عن Pastiche مفكك تماما . ولا يسعنا فى هذا المقام إلا ذكر بعض ما قاله ألفونسو أورتيث حول آخر أعمال الترميم التى أجريت على السقف " من الواضح أن من قام بالإشراف على أعمال الترميم الخاصة بهيكل السقف لم تكن لديه أدنى فكرة عن القصاع المدجنة ، وبالتالى اقتصر عمله على إعطائنا انطباعا عاما عن ذلك الأسلوب من خلال تركيب فج للكمرات ، والكتل المستعرضة ، والأشكال النجمية ذات حواف خشبية " (٤) .

يتضح لنا إذن أن الآثار الكائنة فى دائرة كيتو Quito تعرضت لأعمال ترميم مستمرة ومتنوعة فى درجة الإتقان . فعلى سبيل المثال نجد أن دير الفرنسيسكان، الذى يعتبر أفضل الأديرة فى أمريكا ، على شكل صليب لاتينى وبه مصليات جانبية متصلة ببعضها ومسقوفة بهياكل خشبية مدجنة رائعة ، إلا أن الدير فقد السقف الخاص بالبلاطة . وهناك وصف للمبنى يعود لعام ١٦٤٧م يقول : " إن السقف الخشبى به تشبيكات فسيفساء ومن خشب الأرز كما أنه مذهب " (٥) .

وتقع هذه المجموعة التابعة لجماعة الفرنسيسكان فى منطقة مرتفعة مواجهة لسوق السكان المحليين ، وكانت أهم المراكز الدينية فى كيتو ، كما استخدمت كمكان لدفن الزعماء المحليين ، ولا ننسى أيضا مبنى مدرسة " الفنون والحرف " التى كانت داخل الدير وكان لها دور حاسم فى إعداد الأيدى العاملة المحلية . وقد اجتمع فى هذه المدرسة عدة صيغ فنية تميز بها المعلمون المدجنون ، وكذلك طروحات حديثة مثل السلم الحلزونى المؤدى إلى الداخل ، وهو عبارة عن تنفيذ للتصميم الخاص بـ Bramante والمأخوذ عن " كتاب سيرليو Tratadede de Serlio . وقد حدا هذا التكامل الفنى ببعض الدارسين إلى نسبة ذلك العمل إلى سباستيان دابيلا الذى قام بشراء كتاب Serlio عام ١٥٧٨م ، ثم قام بوضع هوامش له بها رسومات توضيحية تتعلق بنجارة الخشب الأبيض (٦) .

انتهى العمل فى الكنيسة عام ١٥٨٠م ، أما منطقة التقاطع الواقعة بين عقدين مدببين فلها سقف خشبى مثمن يقوم على إفريز به أيقونات هامة محفورة لبعض القديسين . أما المصدّ فهو مكشوف apeinazado وفى وسطه قبة صغيرة من المقربصات ، أما جوانبه فهى مغطاة بتشبيكات من ثمانية على الأطراف وفى الوسط . كما أن أجزاءه مدجنة ومذهّبة . كما تظهر الأشكال النباتية على الألواح وفى الحارات . ويوجد للأذرع الجانبية لمنطقة التقاطع Crucero (للصليب) سقف عبارة عن هيكل خشبى طراز المسند والرباط ، ومصد مكشوف apeinazado به تشبيكة من ثمانية . أما جوانب هذه الأسقف تعيد إلى ذاكرتنا نمط السقف الذى يقع فوق البلاطة الرئيسية .

ويعتبر سقف الكورس أحد الهياكل المحفوظة الهامة . وهو عبارة عن مخطط مستطيل من كتل معمرية . أما الجوانب فتقوم على إفريز من الشاروبيم والأوانى المدهونة بين العقود ، وبها تشبيكة من ثمانية فى المنابت والوسط . أما المصد فهو من النوع المكشوف وبه تشبيكة من ثمانية ، وقباب ومجموعة مقربصات . أما اللوح الخالى من أى تذهيب فتوجد به زخارف نباتية مرسومة .

وقد هيأت قدرة ونفوذ جماعة الفرنسيسكان فى كيتو إلى تأسيسهم داراً للزهد recaleta على أطراف المدينة عام ١٥٩٧م وأطلق عليها اسم سان دييجو . وفى عام ١٦٠٩م تم الانتهاء من بناء الكنيسة ذات البلاطة الواحدة ، بالإضافة إلى مورس فى الطابق العلوى ومقصورة كهنة . وقد لاحظ ألفونسو أورتيث أن إجمالى أبعاد الكورس ومقصورة الكهنة تكاد تساوى مقاسات البلاطة ، الأمر الذى يوضح الطبيعة الخاصة لدار العبادة المذكورة إذا نصب الاهتمام بشكل واضح لتلك الفراغات التى يستخدمها رجال الدين بشكل يومى ، ولم يراع فى ذلك إمكانية وجود أعداد كبيرة من المصليين " (٧) .

كانت الأسقف الرئيسية من الخشب وقد تم تغيير السقف الخاص بالبلاطة خلال القرن الثامن عشر ، حيث هو الآن عبارة قبة نصف أسطوانية Cañón . أما هيكل الصدر فهو مستطيل ويتكون من كتل خشبية بسيطة ولا ينقصه إلا الجانب الموازى للبلاطة . أما المصد فهو مكشوف بالكامل apeinazado وبه تشبيكة مكونة من ثمانية ، وقباب صغيرة ، ومجموعات مقربصات . وتوجد التشبيكات على الجوانب والوسط . كما يوجد الشكل المفرّغ من الأوتار المزدوجة .

وإزاء النشاط الذى قام به الفرنسيسكان نجد الدومنيكان يتولون الإشراف على مشروع ضخم فى ركن آخر من المدينة التى خططت عام ١٥٨٠م . وصمم المشروع المهندس فرانثيسكو بيثرًا لكن المشروع لم يكتمل ، حيث انتقل المهندس إلى مدينة ليما عام ١٥٨٣م . غير أن المشروع قد اكتمل عام ١٦٢٠ م دون إحداث تعديلات كبيرة على المشروع الأصلى .

يبدو مخطط الكنيسة على هيئة صليب لاتينى وبه مصليات جانبية مقبية ، أما منطقة التقاطع فقد قامت على عقود مدببة وسقفها هيكل خشبى مثمن ، حيث يلاحظ أن الجوانب الأربعة تنبت من الدعامات المستعرضة وتتسم بأنها زخرفية ، وبالتالى لا نعثر على الكتل الخشبية Limas . أما الزخرفة فهى تشبيكة من ثمانية ، بالإضافة إلى مكعبات المقربصات الكائنة فى المصد ، وتشبيكات فى حنيات ووسط الجوانب . أما سقف البلاطة فهو عبارة عن هيكل طراز المسند والرباط ، مع وجود مصد مكشوف تماما وبه تشبيكة من ثمانية أطراف ,بينما نجدها على أطراف الجوانب ووسطها .

ولقد جرت يد الترميم مؤخرا وأحدثت تعديلا على قراءة فراغ المجموعة ، بحيث تم ضم المصليات الجانبية من خلال بلاطات زائفة ، وإعادة دهان السقف المدجن "على يد مُزخرف مسارح .."[٨] ، فإن كنيسة سانتو دومنجو تحتفظ بأفضل سقف مدجن فى كيتو .

كما توجد فى عاصمة الدائرة بعض النماذج التى نطلق عليها فى كولمبيا الأسقف المبطنة Techos forrados ، وهو عبارة عن مَسْمرة الجوانب La tablazón تحت البنية ، بحيث تبقى هذه الأخيرة مغطاة وبها مساحة مستوية لوضع موضوعات زخرفية . وفى إطار هذا النظام يمكن أن نشير إلى مصليات مقر الإقامة فى دير لامرثيد ، وهى مصليات أقيمت فى منتصف القرن السابع عشر . وكذلك مصليات دير سان فرانثيسكو ، وصالة الاجتماعات فى دير سان أغسطين ، وسقف بلاطة كنيسة سان فرنثيسكو فى نهاية القرن الثامن عشر .

الهوامش

(١) A. Ortiz Crespo, Techumbres y cubiertas mudéjares en el Ecuador, págs. 265-286. También, Influencias Mudéjares en Quito, págs 203-213.

(٢) J. M. Vargas, Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el Patrimonio Artéstico.

(٣) Cit. J. M. Vargas, op. cit., pág. 128.

(٤) A. Ortiz Crespo, Influencias Mudéjares en Quito, pág. 206.

(٥) Ibídem.

(٦) Cfr. R. Gutiérrez y G. Viéuales, San Francisco de Quito, págs. 36-38.

(٧) A. Ortiz Crcspo, op. cit., pág. 209.

(٨) Ibídem, pág. 210.



الفصل السابع

أعالى دائرة شاركس charcas (بوليفيا)

تتسم الدراسات المتعلقة بالفن المدجن فى بوليفيا بندرتها ، وليس أمامنا فى الوقت الحاضر إلا أوصاف بسيطة تساعدنا فى إلقاء نظرة أولية على ميراث ثرى ، فى حاجة إلى تصنيف وتحليل فى إطاره التاريخى(١) .

تولى الباحث بدرو كيريخاثو P. Querejazu رصد مجموعة من الكنائس التى سارت على النموذج المدجن فى المناطق الريفية التابعة لكل من محافظة لاباث La Paz ، وأورورو Oruro، وبوتوسى Potosi ، فكنيسة Caquiaviri هى واحدة من أهم الكنائس ، ولمقصورة الكهنة بها قبة مضلعة Cruceria مشيدة من الآجر وقائمة على مناطق انتقال ، أما البلاطة فسقفها من هيكل خشبى ظاهرى ، وقد شيدت الكنيسة عام ١٥٦٠ على يد الفرنسيسكان ، ولا نعرف شيئًا عمّن قام بالعمل والإشراف ورغم ذلك يُفترض أنه / خوان بينوكو J. Tinoco ، حيث تم التعاقد معه لإقامة عدة كنائس فى إقليم الهنود الباكاخ Pacajes . وتعتبر كنيسة Callapa من أقدم الكنائس وأهمها وهى فى ذلك على شاكلة كنيسة Caquiaviri . تتكون الكنيسة المذكورة من بلاطة واحدة ممتدة ، ونقطة الاختلاف هنا هى أن السقف بكامله هو من هيكل خشبى مرئى . كما أن مقصورة الكهنة لها عقد مدخل Toral بالمقارنة بالبلاطة كما أن المصد الداخلى مثمن "(٢) .

وتوضح هذه الأوصاف استخدام البلاطة الواحدة مع عقد مدخل لمقصورة الكهنة ، وهو تصميم مناسب لأداء الشعائر ، كما أنه يتسم بقلة التكلفة وتوافقه مع تقنيات الأسقف الخشبية . ورغم هذا فهناك نماذج أخرى أكثر تعقيدا ، وهذا ما نراه فى حالة كنيسة سان لويس دى سكاكا Sacaca فى محافظة Potosí . حيث تتكون من مخطط

عبارة عن صليب لاتينى وبلاطة ممتدة ، ولها سقف من هيكل خشبى مرئى من طراز المسند والرباط وكذلك مصليات جانبية ، ومقصورة كهنة بها سقف فيه قصاع مستقلة ، ويعتبر سقف مقصورة الكهنة أكثرها أهمية فهو سقف مثمن وله مصد فى الوسط عبارة عن مقربصات . أما الزخرفة الخاصة فى القصاع فتضم مجموعة ألوان ضاع معظمها فى الوقت الراهن"[٣] .

وتعتبر مدينة Potosí ـ فى الدائرة الجغرافية الثقافية لمحافظة شركاس ـ البلدة تضم فى الوقت الحاضر المجموعة الأكثر أهمية من المبانى المدجنة ، وهذا ما يثير استغرابنا خاصة ونحن نعرف الأهمية التاريخية للمكان كمنجم لاستخراج الفضة . ولقد عمل النجار لاثارودى سان رامون فى كنيسة سانتو دومنجو وهو الذى قام بإعداد سقف مصلى Dulce Nombre de Jesus . وتتضمن الوثائق الخاصة بهذا المكان تصميمه ومنه نستنتج استخدام الهياكل الخشبية المكونة من الكتل Limas والمصد المكشوف . وفى عام ١٦٣٣م تولى بدرو دُوران إعداد السقف الخاص بالكورس ، وهو سقف من طراز المسند والرباط " وبه قصاع بها ورود ، وأشكال بيضوية ، وحليات معمارية مسننة " [٤] .

أما كنيسة لامرثيد ـ الكائنة فى Potosí ـ فسقف بلاطتها من الخشب من طراز المسند والرباط ، أما المصد فهو مكشوف وهو عبارة عن تشبيكة من ثمانية ومجموعات مقربصات . كما أن الجوانب السفلية مكشوفة عند المنابت وفى الوسط . ويرى الباحث بدرو كيريخاثو أن من قام بإعداد السقف كان كل من / لاثرودى سان رومان وألونسو دى جونجورا ، حيث توجد وثائق تشير إلى أنهما عملا فى إعداد مصليات ومقصورة الكهنة الخاصة بالكنيسة خلال الفترة من ١٦٢٩م حتى ١٦٣٠م ، وفى عام ١٦٧٦م تولى المعلم النجار أنطونيو ديات كوريّا تنفيذ سقف مصلى Cristo de la Columna الكائن فى نفس الكنيسة [٥] . كما جرت يد الترميم مؤخرا على كنيسة La Merced حيث تم إحلال أسقف أخرى محل تلك التى كانت فوق مقصورة الكهنة والمصليات الجانبية ، وما هو موجود الآن إنما هو هيكل خشبى ذو مسند ورباط على الطريقة الحديثة .

علينا أن نشير أيضا إلى دير سانتا تيريا ، حيث شيدت كنيسة الدير عام ١٦٩٢م ، ولها سقف من طراز المسند والرباط بدون تشبيكة لكنه مزخرف بألوان رائعة .

وتقع كنيسة Copacabana خارج الرقعة العمرانية للمدينة ، وقد بدأ العمل فيها مع بداية القرن السابع عشر وهى تابعة لجماعة سانتياجو ، كما انتهت الأعمال عام ١٦٨٥م. وتتألف الكنيسة من صليب لاتينى عليه أسقف خشبية مثمنة فى منطقة التقاطع وفى الأذرع الصغيرة . وفوق منطقة التقاطع هناك قبة تسير على طراز Serliana أما سقف البلاطة الرئيسية فهو عبارة عن طراز المسند والرباط ، وقد تولى الإشراف على البناء لوكاس إيرنانديث ، وهذا حسب ما جاء فى وصيته عام ١٦٨٥م(٦).

وتعتبر مدينة سوكرى Sucre - ومعها مدينة Potosí - مركزا آخر من المراكز التى تضم العمارة المدجنة ، ونبرز من بين كنائسها تلك المسماه بكنيسة سان فرانثيسكو التى صممها خوان بابيخو J. J. Vallejo حوالى ١٥٧٠م . وقد انتهى العمل فيها خلال العقد الثانى للقرن السابع عشر . ويلاحظ أن كلا من السقف الخاص بالبلاطة وكذلك الخاص بمقصورة الكهنة من هيكل خشبى ، إلا أن سقف البلاطة من طراز المسند والرباط ، أما سقف الصدر فهو مثمن من كتل معمرية مع مصدّ مكشوف وفى وسطه شكل نجمى مكون من ستة عشر طرفا ، أما حارات الجوانب فهى مزخرفة بأشكال مستطيلة . ويبدو أن معلمى العمارة / مارتين دو ابيدو M. Oviedo قد عمل فيها . وقد تعلم فنون مهنته على الطريقة الإشبيلية وجاء من مدينة Potosí بعد إنجاز أعمال فى كل من مدينة المكسيك وليما (٧) . وتوضح تنقلات هذا الفنان الوحدة الثقافية لأمريكا وخاصة خلال سنوات تحديد الهوية أى خلال فترة نيابة الملك .

ولقد كان خوان بييخو J. Vallejo الرجل الذى صمم كنيسة لامرثيد ، التى انتهى العمل فيها بعد وقت طويل حيث تعاقب عليها معلمون كثيرون (١٦٣٠م) . أما مصليات منطقة التقاطع فيسقفها عبارة عن هيكل خشبى ذات قيمة فنية متفاوتة فى كنيسة سان روكى ، وفى دير سانتا كلارا ، ودير سانتا تريزا .

وتعتبر مجموعة اليسوعيين المسماه Sucre المنشأة فى دائرة شار شاس Char من أفضل المجموعات ذات السقف المدجن وهى اليوم باسم سان ميجل . أما Chas

المبنى فهو على شكل صليب لاتينى وانتهى العمل فيه عام ١٦٢٠م . أما سقف منطقة التقاطع فهو مثمن من كتل معمرية ، وجوانبه مكشوفة تماما وبها تشبيكة من ثمانية . والمصد مفتوح من وسطه وذلك لوضع منور يضيء المكان ، كما أن داخله مزخرف بالجروتسك . أضف إلى ما سبق هو أن مقصورة الكهنة وذراعى الصليب قصيران للغاية ولها هياكل خشبية مثمنة من كتل معمرية ، وزخارف عبارة عن تشبيكة من ثمانية فى منطقة الجوانب والمصد . أما البلاطة الرئيسية فهى مسقوفة بهيكل من طراز المسند والرباط وتشبيكة تتسم بالبساطة (٨).

أما فيما يتعلق بالعمارة المدنية فهناك مجموعة هامة من المبانى ، حيث يلاحظ أن القاسم المشترك فيما بينها هو الصحن كعنصر قد توزع حوله الحجرات المختلفة ، مثل منزل Gran Poder هى الآن مقر المتحف الاستعمارى فى شركاس فى سوكرى Sucre، هنا وطنف زخرفى يحيط بالعقود . وهناك منزل كونت / كارما فى بوتسوسى Potosí . إلى غيره من المنازل الخاصة بعلية القوم فى سانتا كروز دى لاسيرا . ومع ذلك فإن الصحن فى حد ذاته لا يعتبر علامة على العمارة المدجنة ، وبالتالى لابد من إجراء المزيد من الدراسات المستعمقة فى هذا المقام .

الهوامش

CAPÍTULO 7: LAS TIERRAS ALTAS DE LA AUDIENCIA DE CHARCAS (BOLIVIA)

(١) Entre los estudios genéricos sobre arte boliviano se pueden destacar: M. Chacón, Arte Virreinal en Potosí Más concretamente sobre mudéjar citaremos los trabajos de P. Querejazu, El Mudéjar como expresión cultural ibérica, y su manifestación en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, págs. 253-264 y Aproximación a las manifestación del mudéjar en la audiencia de Charcas. hoy Bolivia, págs. 227-236.

(٢) P. Querejazu, Aproximación a las manifestación del mudéjar en la audiencia de Charcas, hoy Bolivia, pág. 232.

(٣) P. Querejazu, El Mudéjar como expresion cultural ibérica, y su manifestación en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, pág. 258.

(٤) M. Chacón, Arte Virreinal en Potosí, pág. 45.

(٥) P. Querejazu, Aproximación a las manifestación del mudéjar en la audiencia de Charcas, hoy Bolivia, págs. 232-233.

(٦) M. Chacón, op. cit., pág. 55.

(٧) P. Querejazu, El Mudéjar como expresién cultural ibérica, y su manifestación en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, pág. 260.

(٨) Ibídem, pág. 260.



الفصل الثامن

مملكة غرناطة الجديدة

٨ - ١ : عمليات إقامة قرى الهنود :-

لم تمثل عملية إقامة المدن الجديدة فى أراضى مملكة غرناطة الجديدة وأراضى مقاطعة بوبايان Goberneién de Popayán فى النصف الأول من القرن السادس عشر نهاية المطاف فى المنظومة الاستعمارية . وقد أسست فى هذه الفترة مدن قرطاجنة ، (١٥٣٣م) وكالى ، وباستو Cali y Parto ، وبوبايان (١٥٣٧م) ، وبوجوتا Bogotá ، وتونخ Tunja (١٥٣٩م) ، وقرطاج Cartago (١٥٤٠)، وأنطاكيا Antioquia (١٥٤١م) . وهذه أبرز المدن التى أسست كما أنها جلها تقع فى نطاق الحدود السياسية لجمهورية كولومبيا حاليا . كما أن المهام والإقطاعات الموهوبة للغزاة المستعمرين لم تلق الردّ المناسب من قبل هؤلاء ، وخاصة فيما يتعلق بالواجب المنوط بهم ، وخاصة تنصير الهنود ، وبناء الكنائس والحفاظ عليها .

عقد السيد / فراى لويس ثاباتا دى كارديناس - أسقف سانتافى فى بوجوتا - اجتماعا عام ١٥٧٥م ، قرر فيه إقامة قرى للهنود ، ولم يكن ذلك القرار إلا استجابة متأخرة لمرسوم ملكى صدر فى ١٥٤٩/١٠/٩م ينص على الأمر نفسه . أضف إلى ما سبق أن هذه التعليمات لم يكن لها صدى كبير حتى الإصلاح الزراعى الذى تم إقراره عام ١٥٩١م على يد رئيس الدائرة السيد/ أنطونيو جونثالث. وتحول نظام الإقطاع - الذى يركز الضرائب على السكان المحليين ، ويتم إقراره لمدة جيلين أو ثلاثة أجيال - إلى عَقَبةٍ نظرا لسرعة إلغائه ولتضاؤل مقدار السكان المحليين . أما تركز الهنود فى

القرى فقد أسهم فى تحرير مساحات شاسعة من الأرضى ، حصل عليها الإقطاعيون وتحولوا بذلك إلى كبار الملاك .

وقد أسفر هذا التغيير فى السياسة الزراعية عن أمور كثيرة ، ومن بينها نجاح نظام قرى الهنود خلال السنوات الأخيرة للقرن السادس عشر وبدايات السابع عشر " فالقرى التى يتم تنفيذها اعتبارا من عام ١٥٩٢م هى عبارة عن مناطق استيطانية يتم من خلالها جمع عدة قرى فى قرية واحدة ، ويُعَيَّن لكل دافع ضرائب منطقة محددة . ويتم تحرير الايصالات (إذا كانت ملكية الأرض مشاعا ولا يمكن الفصل بينها) كما يتم تحديد مكان للكنيسة ومنزل معلم التربية الدينية "[1] .

ونستطيع من خلال نصوص هذه التعليمات المختلفة المنبثقة عن اجتماع عام ١٥٧٥م وعن اجتماعات أخرى لاحقة التوصل إلى الشكل العام الذى كانت عليه الكنائس الكائنة فى تلك القرى . ويرى الباحث خايمى سالثيدو J. Salcedo وجود ثلاثة أنماط ، يوجد أولها فى محافظة تونخا ومحافظة سانتا فى ، أما الثانى فهو فى وادى كاوكا Cauca ، وبوبايان، ونارينو Nariño ، والثالث فى إقليم Tierra - dentro الداخل .

ويصف النمط الأول على النحو التالى : " فالبوابة تتكون من رباطين estribos ملاصقين للواجهة ، وبعمق يصل إلى باتين Vara ، طول الوحدة ٨٣٥ سم ، وهذا الفراغ مسقوف بامتداد سقف البلاطة . وفى الواجهة أو المقدمة هناك altozano يقصد بذلك فناء صغيرا يحيط به حاجز صغير وبه مصطبة للقيام بوظيفة تعليم مبادئ الدين . أما البلاطة فتمتد ما يقرب من ٥٠ إلى ٦٠ بارة ، وعرضها يتراوح بين ١٢,٩بارة، وارتفاعها حوالى ٦ بارات . وينفصل المذبح عن البلاطة بعقد مدخل Toral وله ثلاث درجات للوصول إلى مقصورة الكهنة أما السقف فهو مرتفع . كما نجد مكان التعميد ملاصقا للمدخل ، أما قاعدة حفظ المقدسات فهى جانبية ، ولها سقف عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند والرباط ، لكنه عادة ما نجد الحوائط وفى منطقة الصدر الداخلية . كما أن برج الجراس فى الواجهة . و عادة ما نجد الحوائط مدهونة . وهذه الكنائس تشبه فى عمارتها وزخرفتها تلك الكائنة فى دائرة كوثكو Cuzco ، علينا ألا

ننسى أن فراى لويس ثاباتادى كارديناس كان المراقب العام لجماعة الفرنسيسكان فى بيرو ، وبالتالى كان على علم بالتجارب التى يطبقها نائب الملك / توليدو "[٢] . أما النمطان الآخران فيختلفان أساسا من حيث جودة المواد المستخدمة ، حيث نجدها أكثر فقرا، لكن الاتفاق واضح فيما يتعلق بتوزيع الفراغات .

وإلى جوار هذه الأسس والأنماط المشتركة هناك سبب تجارى يدفع إلى إقامة مثل هذه الإنشاءات وإلى وجود نماذج مشابهة . وهنا نجد أن الحاكم Oldor السيد / لويس إنريكيث ,الذى بدأ زيارته عام ١٦٠٠م ، يتولى إقامة عدد كبير من قرى الهنود ويتعاقد مباشرة مع كل معلم أو فنى لبناء عدة كنائس (ستة عقود فى المتوسط لكل واحد منهم) ، وعلى ذلك نجد أن هؤلاء المقاولين يضغطون على الإقطاعيين والسكان المحليين ، حيث كان على كل طرف سداد ثلث المبلغ اللازم لبناء دار العبادة . أما تاجه فيتولى سداد الثلث الباقى . وعلى هذا "ففى غضون زمن قصير يقرب من عشر سنوات نجد أن أغلب القرى التى أُسِّست على يد لويس إنريكيث فى منطقة الهضبة العليا Cundiboyacense كان بكل واحدة منها كنيسة جيدة البناء كما تتسم القرية بمتانة رقعتها العمرانية"[٣] .

ومن بين الكنائس الفقيرة التى شيدت طبقا لهذه المخططات هناك كنيسة توباجا Topaga وساتشيكا Sachica و sutatause، وكذلك بعض النماذج الأخرى فى Mompox . ورغم أنه يجب أن نضع فى الاعتبار عمليات الإحلال التى تمت بناء على تهدم أو تدهور حالة المبانى إلا أن التقنيات الأصلية ظلت حتى القرن العشرين . ولا يمكن لنا فى الوقت نفسه تصور الشكل الداخلى للكنائس دون الألوان الجميلة على الحوائط ، وكذلك وضع الكثير من حوامل الأيقونات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وكان الغرض منها استكمال الدلالات الطَقَسيه للمكان .

٨ - ٢ : الإنشاءات الرئيسية :-

تم إنجاز أبرز المبانى التى تحمل الطابع المدجن فى المدن الكبرى ، رغم أن الزلازل ، والحرائق ، والتعديلات قد أتت على معظم الموروث من هذا التراث ، ومع هذا فلازلنا

نشاهد فى عصرنا بعض النماذج فى مدينة بوجوتا ، وتونخا ، وباستو، وقرطاجنة . ورغم ذلك فقد درسنا هذه المدينة عند تناول منطقة الكاريبى .

وعند الحديث عن بوجوتا يجب أن نبدأ بالمبنى الذى أطلق عليه " الكاتدرائية الثانية " التى اختفت . وكانت الكاتدرائية تأخذ المخطط البازليكى ولها مذبح رئيسى له عقد مدخل وسقف عبارة عن كتل معمرية مثمنة ، أما البلاطة الرئيسية فسقفها من طراز المسند والرباط بينما البلاطتان الجانبيتان لهما سقف معلق . وقد تم التعاقد على إقامة الكاتدرائية عام ١٥٥٦م ، وكان النجار / خوان ثوبيأنا J.Zubillana هو المسئول عن العملية .(٤) وفى تونخا ، وكيتو ، وكورو ، وقرطاجنة يتكرر نفس النموذج البازليكى الذى استخدم فى بناء أولى الكاتدرائيات المكسيكية التى زالت من الوجود .

وقد شهدت كاتدرائية بوجوتا نوعا من إعادة البناء دون أن يطرأ أى تعديل على توزيع مسطحاتها ؛ إذ وُضع لها سقف خشبى جديد عام ١٥٨٤م على يد النجار بدرو لابنيا . كما أن إعادة استخدام السقف ذى الحجرات الكائنة فوق القباب فى المبنى النهائى الذى يعود إلى نهاية القرن الثامن عشر قد هيأ الطريق أمام البروفسور خايمى سالثيدو لمحاولة إعادة بناء جزئى لمخططها (٥) .

وهذا التجديد المستمر والإثراء لمبانٍ بدأت طريق حياتها بشكل بسيط ، ثم أخذت تزداد ثراء فنيا وقوة بزيادة تعداد السكان وزيادة الرقعة العمرانية ، هو من المشاهد التى تتكرر كثيرا فى المبانى الثانوية مثل كنيسة كونثبثيون ، حيث تواردت الأنباء عن قيام النجار جوان سانشيث جارثيا عام ١٥٨٦م بإحلال سقف آخر محل القديم الذى تعرض للتآكل عام ١٦١٧م .

وتعتبر كنيسة سان فرانثيسكو أفضل مبنى مدجن فى عاصمة نيابة مملكة غرناطة الجديدة ابتداءً من القرن الثامن عشر . فقد شُيد مبنى الكنيسة عام ١٥٨٣م أما السقف فيعود إلى الفترة من ١٥٩٠م حتى ١٦١١م . ورغم التجديدات التى جرت عليه على يد المهندس المعمارى / بترس Petrés خلال القرن الثامن عشر ، فإننا نرى ـ فى الأصل ـ البلاطة الواحدة والمذبح الكبير ذا عقد المدخل toral . وتتسم مقصورة الكهنة

بعمقها ، وسقفها عبارة عن كتل رائعة من الكتل المعمرية ، وهى مستطيلة المساحة ومثمنة ، أما المصد فهو مكشوف بالكامل ، وبه تشبيكة من ثمانية وعناقيد مقربصات مذهبة .

أما هيكل سقف البلاطة فهو من طراز المسند والرباط ، وله أوتار وتربيعات فى المصد المكشوف . وقد تولى خايمى سالثيدو دراسته دراسه دقيقة وخاصة فيما يتعلق بالاستخدام الأمثل للمثلثات Cartabanes ، طبقا للنظريات التى طرحها كل من دييجو لوبث دى أريناس وفراى أندرس دى سان ميجل بعد ذلك . وفى نهاية المطاف نجد أن المجموعة الخاصة بجماعة الفرنسيسكان تكتمل بمصلى Chapetén ذات السقف البسيط ، المثمن ذى الكتل المعمرية والمزخرف بتشبيكة فى المصد .

ويرى البروفسور سالثيدو " الباحث الذى سرنا على نهجه فى التحليلات السابقة " أن أسقف كنيسة سان فرانثيسكو تقدم لنا فى كنيسة سانتافى فى بوجوتا طائفة من المعلمين النجارين القادرين على تنفيذ الهياكل المعقدة بنفس درجة الأصالة والدقة التى يشترطها من خلال كتابه الشهير " (٦) .

وقد كان الأُسْقُف فراى خوان دى لوس بارّيوس الرجل الذى وقف وراء مشروع كاتدرائية بوجوتا ، وهو نفسه الذى أمر بإعداد هيكل السقف الخاص بكنيسة تونخا عام ١٥٦٧م ، والتى أصبحت اليوم كاتدرائية . وقد تعاقد النجار فرانثيسكو أبريل على القيام بهذا العمل الأخير ، واستمر العمل فيه ابتداءً من عام ١٥٧٢م حتى أنجزه بالكامل بارتولوميه دى مويا B. de Moya .

تتكون كنيسة تونخا من ثلاث بلاطات تفصلها أعمدة أسطوانية وعقود مدببة . أما سقف البلاطة الوسطى فهو من طراز المسند والرباط مع أوتار tirantes مفرغة بها تشبيكة من ثمانية أطراف مثلما هو الحال فى ثلاث تربيعات فى المصد ، أما الأطراف (أى البلاطات الجانبية) فسقفها معلق . وفوق المذبح الرئيسى سقف خشبى مربع ، ومكون من كتل معمرية ومصد مكشوف بالكامل به أربع مجموعات من المقربصات وقبة مقربصات فى الوسط .

ومقابل هذه التفاصيل المدجنة الهامة نجد المصلى الجنائزى الخاص بآل Man-cipes ، حيث يوجد فى سقفه قصاع من طراز عصر النهضة تم استخراجها من كتب

سـيـرليـو . ورغـم ذلك هناك بعض المصليـات الأخـرى ذات السـقف المكون من المسند والرباط . وتكتمل مـلامح توزيع الفراغـات ببعض الزخـارف على الحـوائط ، حـيث تم العثور على آثار لها وعلى التاريخ ١٦٢٤م.

وفى تونخـا نجد منشـآت أخرى ذات قيمة عالية مثل سـان فرانشيسكو . إذ تتكون هذه الكنيسة من بلاطة واحدة ، ولها مذبح ذو عقد مدخل وبعض المصليات الجانبية . وقد قام ميتشور إيرنانديث بوضع السقف الخاص بها عام ١٥٩٥م ، إلا أن العمل تهدّم ولم يكن هناك بد إلا إعـادة تشـيـيـده مع بداية القرن السـابع عـشـر [٧] . حـيث نجـد مقصـورة الكهنة ذات سقف خشبى من الكتل المعـمرية ، وهو سـقف مسـتطيل له أوتار ودعامـات مسـتعـرضـة Cuadrales . أمـا المصـد فـهـو مكشـوف فى المربع المركـزى وبه مجموعات مقربصات وقبة من نفس الشكل ، ويوجد فوق البلاطة هيكل خشبى من كتل معمرية ذات أوتار مزدوجة مفرغة فى شكل تشبيكة من ثمانية وكذلك دعامات مستعرضة .

وهناك مبنى ضمن جغرافية كولومبيا إلا أنه بعيد عن المدينة ,وهذا المبنى شديد الارتبـاط بالممارسات التى نراهـا فى مدينة كيـتو ، ألا وهو كنيسـة سـان خوان بـاوتستا دى باستو . ولقد تعرضت هذه الكنيسة لكثير من التعديلات حتى تحولت خلال القرن العشرين إلى مبنى عربى جديد neóarabe . وفى مقصـورة الكهنة الخـاصـة بهـا نجد هيكلا مستطيلا من الكتل المعمرية ذات التشبيكة المكونة من ثمـانية فى الجـوانب ، وفى المصد الذى نرى فى وسطه مجموعة مقربصات .

ومن جـانب آخر فـإن قلة المعلمين من طائفـة النجـارين قد فـتـحت الطريق أمـام بدائل فقـيرة من النـاحية البنيوية ، ومـع هذا فقد هيأت الطريق لتطوير وحدات زخرفية بديلـة للزخـرفـة الهـندسـيـة الجـامـدة التى كـانت من سـمـات نجـارة الخـشب الأبيض . وهى الأسقف التى وصفها خايمى سالثيدو بأنها فجة ، وهى تظهر إما مبطنة أو على حالها . [٨]

وتتكون البطانة من لو ح عريض مـشـغـول ومُمَـسـمـر أسـفل ˝ المسـاند والأربطة ˝، وبذلك يعطى نفس الانطبـا ع بوجـود شـكل المعْـجن artesa ، إلا أنـهـا تـخـفـى الأخطاء البنيوية المحتملة ، وتساعد البطانة على إثراء الفراغات من خلال الأشكال الهندسية،

والنباتية المذهبة ، والمدهونة عادة على طريقة Serlio أو على طريقة الأيقونات الدينية، وتعتبر مصليا Rosario . وعذراء دى Chiquinquira فى كنيسة سانتو دومنجو دى تونخا من أفضل النماذج . كما نشير فى هذا المقام إلى كل من كنيسة سانتا بربارا وسانتا كلارا فى نفس المدينة .

أما الهياكل الخشبية التى على حالها embarradas فهى عبارة عن هياكل يوجد فى أسفل مساندها وأربطتها أخدود encañado يملأ بالطين ، ويستخدم كحامل للعناصر الزخرفية . أما المجموعة المهمة من هذا الطراز فتوجد فى تونخا أيضا، وبالتحديد فى منازل المؤسس السيد/ جونثالو سواريث رندون، والكاتب / خوان دى بارجاس . حيث نجد فيهما أوتار مزدوجة بها تشبيكات متقاطعة تعكس أصول وتطور نظام الأسقف .

أما فى منزل الكاتب فإن الصالة الرئيسية بها سقف ذو ميل من أربعة جوانب، الأمر الذى يساعد على وجود أربعة جوانب مائلة وكذلك المصدر الرئيسى . وهنا نجد خليطا من العناصر الزخرفية ، من موضوعات الشعارات والموضوعات الدينية ، وتلك الأخرى المأخوذة من الطبيعة مثل : القرود ، والأفيال ، والخيل ، والعصافير ، والغزلان، والبشر المتوحشين ، ووحيد القرن . أضف إلى ما سبق تلك الموضوعات المتعلقة بالفن الكلاسيكى (ديانا وجوبيتر بالاس أتينيا) . ومن خلال عدة صالات فى منزل المؤسس Fundador تظهر عدة رسومات ، عبارة عن حيوانات ، ونباتات ، وحكايات أسطورية تدل على مفاهيم رمزية . وكل شىء يبرهن على المعرفة العميقة بالشعارات والجو الخاص بعصر النهضة ، والذى كان يعيشه من أشرف على هذه المنشآت فى هذه المنطقة من كولومبيا خلال القرن السادس عشر .

الهوامش

(١) J. Salcedo, Los Pueblos de Indios en el Nuevo Reino de Granada y Popayán, pág. 185.

(٢) Ibídem,pág. 193.

(٣) A. Corradine Angulo, Urbanismo Español en Colombia. Los Pueblos de Indios, pág. 163.

(٤) J. Salcedo, Mudéjar en Colombia y Venezuela. Arquitectura y Urbanismo, pág. 194.

(٥) Ibídem, pág. 192.

(٦) Ibídem,pág. 198.

(٧) J. M. Morales Folguera, Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada, pág. 49.

(٨) J. Salcedo, op. cit., págs. 198-199.

الفصل التاسع

" فنزويلا "

تأخر ضم الأراضى الفنزويلية إلى نيابة المملكة ، ذلك أن استغلال الموارد الطبيعية للإقليم قد تُرك فى يد الأسرة الألمانية ويلسر Welser لفترة تمتد من ١٥٢٨م حتى ١٥٤٥م ، وقد جاء هذا بناء على أوامر صادرة عن الإمبراطور كارلس الخاص ، وابتدأ من هذه اللحظة واستمر العمل فى إقامة المدن فى باقى الأراضى الأمريكية .

كانت جزيرة كوباجوا Cubagua أول مكان فى فنزويلا يتم الدخول إليه ، والغرض هو البحث عن المحَّار الذى سرعان ما نضب معينه فى المكان فى منتصف القرن السادس عشر . وواصلت جزيرة مارجاريتا I. Margarita نفس المهمة بعد الجزيرة الأولى نظرا لثراء وديانها الداخلية ، لكن استغلال ثروات الجزيرة قام أيضا على إعطاء أسرة بيلابوس Villalobos هذا الحق الذى امتد لثلاثة أجيال. ومعنى هذا أن مدينة لاسونثيون Asunción سوف تصبح الرقعة العمرانية الأكثر أهمية ، والتى نجد فيها نمط الكنيسة الذى تكون له الغلبة فى أهم المراكز العمرانية .

بدأ بناء الكنيسة عام ١٥٧٠م وامتد حتى عام ١٦١٧م ، وقد تعرض المبنى لتهدم بعض أجزائه على مدار حياته مثلما حدث للمذبح الكبير عام ١٦٦٧م . ولا نعرف شيئًا عن الذين خططوا المبنى أو قاموا ببنائه إذا ما استثنينا المعلم / بلتزار فرناندث Baltasar F الذى قام بالعمل فى ببنائه العقود والأكتاف وخاصة فى المرحلة الأخيرة . لكن الأمر الهام هو أنه فيما يتعلق بالفراغات نجد أنفسنا أمام مخطط بازليكى ، الذى يدخل ضمن مستطيل ضخم (١٧٥ × ٥١م) ، وأن الصدر فى العمق وعلى جواره فراغان لحجرة حفظ المقدسات ، وبذلك أمكن الحفاظ على الفراغ المستطيل . وتنفصل

البلاطات عن بعضها من خلال أعمدة توسكانية ، وعقود نصف أسطوانية ، وعليها (الوسطى) أسقف من طراز المسند والرباط ، بالإضافة إلى أوتار مزدوجة . ونجد البلاطتين الجانبيتين تحملان سقفًا معلقا .

أمَّا الشكل الخارجي فيتسم بالبساطة الشديدة باستثناء الواجهات التى تحمل طابع عصر النهضة ولكن بشكل مبسط . كما أن الإضاءة تتم من خلال نوافذ فى الجدران الجانبية ، أما المذبح الرئيسى فقد أفاد من الارتفاع الضئيل لغرفتى حفظ المقدسات لفتح نوافذ لزيادة الضوء فى الداخل .

هذا الطراز البازليكى أخذ ملامح الكمال فيه من خلال كاتدرائية أخرى هى كورو Coro ، التى أصبحت بدورها نموذجا يحتذى لإنشاءات أخرى طوال فترة نيابة المملكة مثل : كاتدرائيات برشلونة ، وأراورى Araure ، وتورميرو Turmero ، وحوانارى Guanare ، أو سانتا أنا دى باراجونا S. A. de Paraguana . وهناك تنويعات لهذا النمط يمكن أن نراها فى كل من أريناس Arenas ، وبيريتو Piritu ، وفيكتوريا ، وكوماناكوا Cumanacoa، حيث تم إحلال الأكتاف محل الأعمدة اعتبارا من القرن الثامن عشر . كما أن العقود يمكن أن تقوم على كتل من الخشب Pies derechose، مثلما هو الحال فى كل من Carora ، وتروخيُّو وأوبيسبوس Obispos . وأحيانا ما نجد النموذج المذكور وقد تخلى عن العقود ، وبذلك يقوم سقف البلاطة على رافدات كبيرة Zapatas تقوم بدورها على أعمدة أو على كتل خشبية ، وهذا ما نراه فى المبنى الأصلى لكنيسة سان فرانثيسكو فى كاراكاس التى تم تخطيطها عام ١٥٩٣م على يد أنطونيو رويث أويَّان ، كما يمكن أن نرى ذلك النموذج فى عصرنا هذا فى كل من نوتريِاس Nutrias وباريناس Barinas .

تحدثنا قبل ذلك عن كاتدرائية كورو على أنها (إلى جوار كنيسة أسونثيون الواقعة فى جزيرة مارجاريتا) الأصل فى النموذج البازليكى فى فنزويلا ، ونظرا لأهمية هذا المبنى (كورو) فقد تحول إلى مقر أول أسقفية ابتداءً من عام ١٥٨٣م ، ولا ندرى من كان مخطط المبنى ومشيده ، ورغم ذلك فهناك معلومات موثقة تشير إلى مشاركة بارتولوميه دى نابيدا فى الأعمال النهائية ، وأنه عندما تولى مسئولية المبنى

(١٦١٥م) كانت الحوائط قد أقيمت كما وضع سقف مقصورة الكهنة ، وهو عبارة عن قبة شيدها فرانثيسكو رايديث خلال الفترة من ١٦٠٨م حتى ١٦١٣ م . والبلاطات الثلاث مسقوفة بالخشب أوسطها تتبع نموذج المسند والرباط أما الأخريات فسقفهن معلق .

أما النموذج الآخر - من حيث توزيع الفراغات - الذى نجده فى فنزويلا فربما ترجع أصوله إلى جزيرة مارجاتيا ,ويتمثل ذلك النموذج فى كنيسة سان خوسيه دى باراجواشى S. J. de Paraguachi التى تعرضت للتهدّم والتعديل . ففى كنيسة من بلاطة واحدة ولها مذبح كبير له عقد ومدخل ، وسقف المذبح عبارة عن قبة نصف أسطوانية منفرجة إلى أقصى حد ، كذلك نجد أن البلاطة ذات سقف خشبى . ويمكن أن يرجع تاريخ الإنشاء إلى عام ١٦٠٠م ، وربما قام بالعمل فيها المعلم سيمون دى بوليفار ، حيث نرى اسمه موثقا فى نفس هذا التاريخ فى جزيرة سانتو دومنجو . ونشهد هذا النموذج المتعلق بتوزيع الفراغات - مثلما هو الحال فى النموذج المشار إليه سلفا - طوال الفترة الإسبانية مثلما هو الحال فى كنيسة سان فرناندو فى Baruta ، وسان نيكولاس فى كورو ، أو كنيسة كالباريو فى كارورا Carora . وكلها كنائس تعود للقرن الثامن عشر .

وقد حفظت لنا العمارة المدنية بعض النماذج ذات الأهمية وخاصة فى بلدة كورو ، حيث نعثر على العديد من الدور المصممة حول صحون ذات بوائك ، وبها أسقف مستوية وأسقف أخرى عبارة عن هياكل مقبية من كتل توجد فوق الحجرات الرئيسية . ولا ننسى فى هذا المقام الشرفات المطلة على الخارج . ومن بين الدور التى نذكرها فى هذا المقام منزل آل أركاى Arcaya ، وآل سنيور Senior ، أو المنازل المسماة دل سول del Sol ، والمنزل " ذو النوافذ الحديدية " .

إن ما قدمناه من معلومات فى هذه السطور هو ثمرة الاطلاع المباشر على أغلب الأعمال والأبحاث التى قام بها كل من Graciano Gasparini (١) وإنريكى ماركو دورتا (٢) . ومن البديهى ضرورة الاستمرار فى التعمق فى هذا المجال ، ومحاولة الربط بين هذه الأعمال وبين منشآت أخرى توجد فى نطاقات جغرافية قريبة (الكاريبى وكولومبيا) ، والبحث فى الوقت ذاته عن الوثائق التى يمكن العثور فيها على أسماء

الهوامش

(١) Cfr. G. Gasparini, La arquitectura Colonial de Coro; La casa colonial venezolana; La arquitectura colonial en Venezuela; Venezuela. Monumentos Historicos y Arqueolagicos y Templos coloniales de Venezuela

(٢) Cfr. E. Marco Dorta, Materiales para la Historia Cultural en Venezuela, Madrid, 1967.

ختام أو مدخل ثانٍ

ها نحن قد وصلنا إلى نهاية المطاف بعد هذه الجولة المطوَّلة فى عالم العمارة المدجنة، وهنا أريد الإلحاح على بعض الجوانب التى تم تناولها وتحديد بعض التساؤلات والشكوك التى لازالت فى حاجة إلى إجابة شافية . يقول دينو فورماجيو Dino Formaggio : "إن رجل العلم ليس ذلك الذى يقدم الإجابات الحقيقية بل الذى يطرح المشاكل الحقيقية "[1] . ومن هنا لا أجرؤ على تقديم خلاصة بل أقدم مدخلا جديدا أو ثانيا .

لا يمكن لنا أن نرخص حقيقة الفن المدجن كبديل جمالى ضمن الثقافة السائدة خلال العصر الوسيط المتأخر وخلال بداية العصر الحديث ، كما أن وجود نصوص تستخدم مصطلح " على الطريقة الموريسكية" (وهذا ما ورد فى تعليمات كونت تنديا بشأن مذبح الكاردينال مندوثا ، وما جاء أيضا فى لوائح مالقة) إنما تشير بوضوح إلى وجود خيار جمالى يمكن قراءته من خلال هذا المجتمع، ونطلق عليه نحن من باب التأريخ له مصطلح المدجن .

غير أن هذا الواقع ليس متماثلاً فى حقيقة الأمر فى كل واحدة من المناطق الجغرافية التى تواجد فيها . وهنا نجد أن الدراسات الجزئية Sincrónico تفصح لنا عن خطوط متوازية أخرى فى التطور إما بالتقارب أو التباعد فيما بينها تاريخيا . وفى هذا المقام أرى أن التحليل الذى قمنا به يتسم بالأهمية ، حيث يدخل فى الإطار التاريخى الذى يضم عدة قرون مقابل عدة دراسات تركزت فى الأساس على فترات تاريخية معينة أو أقاليم محددة . وهى طروحات تأريخية لجأنا إليها ولكن بطريقة ثانوية .

وهناك فراغ واضح يجب ملؤه على الصعيد الجغرافى ألا وهو البرتغال ، فهذه المملكة ليست أكثر من جزء من إسبانيا العصور الوسطى المتعددة الأجزاء، لكنها مستقلة اليوم، وبالتالى فهى فى حاجة إلى تاريخ – لِنَقُلْ – مختلف .

إلا أن الظروف التاريخية واحدة لكافة أنحاء شبه جزيرة أيبيريا . وهنا أرى أن الفن المدجن البرتغالى يعتبر فصلا ناقصا فى هذه الدراسة . ولذلك فإن الأبحاث الرائدة التى قدمها فلورنتينو بيريث إمبيد F. P. Embid (٢) ، وكذلك الأبحاث الحديثة التى قدمها بدرو دياشط Pedró Días (٣) ، وكارمن فراجا C . Fraga ، والمتعلقة فى هذه الحالة الأخيرة بماديرا Madeia ، وجزر الآذر Azores (٤) ، هى بالنسبة لنا بمثابة المدخل وليس التبرير .

هناك موضوعات أخرى لازالت بحاجة إلى دراسات أخرى بشأنها ، وهى نسبة الأعمال إلى المؤلف (بمفهومه العام) ، فالعمارة المدجنة عادة ما أطلق عليها مصطلح الشعبية، إذا ما استثنينا تلك الأعمال ذات الطبيعة الملكية. أى أنها توصف بأنها إنتاج فنى مجهول المؤلف ودون مشروع محدد . نحن لم نتعمق ، فى حقيقة الأمر ، فى أسماء الفنانين ، ولم نحاول الحديث عن سيرتهم أو سيرة البعض منهم . ومع هذا فإن قائمة الأسماء المطولة التى رأيناها فى ثنايا الكتاب ، وكذلك الأسماء الأخرى التى صمتنا عنها - على اعتبار أنها غير ذات أهمية - إنما تبرهن بوضوح على وجود معلمين على درجات متفاوتة فى إتقان العمل ، وبالتالى لا معنى لوجود مفهوم " مجهول المؤلف " ، كما تبرهن أيضا على قلة البحث والتقصى فى الأرشيف حتى نستوضح تاريخ عمارة كثير من المبانى .

ومن خلال بعض الوثائق الصادرة عن الجهات السياسية ، والدينية، ومن علية القوم يمكن التعرف على التوجهات الفنية التى تؤيد نوعية معينة ذات طبيعة أيديولوجية . وتدفعنا التصاميم ، وأنظمة السداد ، والعقود المسلسلة إلى التفكير فى قرارات تتجاوز سلطات وصلاحيات المجتمعات الريفية التى تقوم باللجوء إلى كافة الوسائل لبناء كنائسها . وفى هذه الحالة أيضا لابد من وجود معلمين قادرين على الإشراف على البناء، كما أن تنقلاتهم من مكان لآخر ساعدت على إحداث تشابه بين الأعمال المنفَّذة فى زمن واحد وفى مناطق جغرافية متجاورة .

وهنا يجب القول بأن العمارة المدجنة ليست مجهولة المؤلف . فإذا ما كنا نجهل أسماء أغلب المعلمين الذين ساهموا فى أكثر الأعمال محلية، فليس معنى هذا أنهم لم

يكونوا موجودين . ونذهب إلى ما هو أبعد من هذا بالقول بأن أنظمة العمل التى تعرضنا لها بالتحليل فى أرغن تحت مفهوم manobra (أى إجبار المعلم على أن يكون على اطلاع بمختلف التقنيات المعمارية وإتقانها، وأن تكون هناك طوائف لكل فرع من أفرع نشاط العمارة ، وأن تكون هناك فترات كافية لتحصيل الخبرة) تباعدنا عن المفهوم الشعبى الذى ربما خامرنا فى بداية المسار .

وهذا التأهيل الذى تحددت ملامحه من خلال الطوائف، قد أحدث تأثيره فى تطور الأشكال، وفى تصلب اليد العاملة ، لكنه فى الوقت ذاته هيأ الطريق من خلال المعلمين المهرة وذوى القدرات العالية (المهندسون فى حالة النجارة) لتطوير واتخاذ توجهات جمالية جديدة . ولولا وجود هؤلاء المهنيين لما تمكنّا من فهم عصر النهضة وعصر الباروك فى إسبانيا طبقا لما يقوله جيرّمو دوكلس [٥] . ويؤيد هذه الفكرة خواكين بيرتشيث ، وخاصة فيما يتعلق بالعالم الجديد . ففى معرض دراسته لنجارة التشبيكة وأسباب استمرارها خلال القرن السابع عشر يقول : " .. يجب أن نشير إلى البعد الثقافى لهذه التكوينات المعقدة ، والتى تتوافق مع التوجهات العلمية التى سادت القرن السابع عشر، وهذا ما تؤكده مخطوطة العمارة لفراى أندرس دى سان ميجل (١٥٧٧-١٦٤٤م) ، حيث تتضمن دراسة نجارة الخشب الأبيض من المنظور الحسانى السائد فى ذلك العصر " [٦] . ولقد كان المهندسون geometricos - كما يدل اسمهم عليهم - الخبراء الرئيسيين فى هذا الميدان الضرورى للتصاميم والمخططات ، وهى سمات سوف تكون من ملامح المعمارى الحديث . وقد حملت هذه الفكرة تواخاس روخير Toajas Roger إلى الخروج باستنتاج يتعلق بمهندسى ذلك العصر lumetrices (الوسيط) أصبحوا المعلمين البارزين فى فنون البناء ، وظلوا على هذا الحال خلال القرون : السادس عشر، والسابع عشر ، والثامن عشر ، وخاصة فى تلك الأماكن التى لا يوجد فيها محارون - وهذا ما نراه أساسا فى إشبيلية - حيث كان كبار المهندسين المعماريين الإسبان ممن ينسبون إلى هذه الطائفة " [٧] .

أما فيما يتعلق بالبنائين فهنا ندخل فى النقاش الدائر حول مساهمة المدجنين أو الموريسكيين فى التنظيم الإنتاجى . ونحن اليوم على اتفاق فى أن العمارة المدجنة هى

نتاج فنيين سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين، كما أن نسبة كل فئة من المنظور الدينى (وليس من المنظور السلالى) تتغير حسب المشروع ، أو حسب كل منطقة جغرافية . ويمكن ذكر أسماء عديدة للمعلمين المسلمين، وربما كان محمد رامى أبرزها جميعا، ويحدث نفس الشىء فى الجهة المقابلة ، وهنا يجب أن نتعمق فى الدراسات المتعلقة بهذه النقطة، رغم أن الفن المدجن كان سمة من سمات عصر معين . ويهمنى أيضا الإشارة إلى إسهام الأيدى العاملة المدجنة التى هاجرت إلى الأراضى المسيحية أو بقيت فى دورها بعد عملية " الاسترداد " وأحدثت تأثيرات فنية محددة، وهذا دون أن نقلل من إسهام المستعربين الذين كانوا جزءًا من مراحل الهجرة والاستيطان ، وعلينا ألا ننسى أبدا أن الحدود الفاصلة بين الممالك المسيحية والإسلامية كانت مفتوحة دوما للتأثيرات الثقافية ، ولم تكن ذات يوم حائطًا أو سورًا منيعًا لا يمكن تجاوزه .

ربما كان الباب الثالث فى هذا الكتاب ـ المخصص لدراسة الفن المدجن فى أمريكا ـ هو من أصعب الأبواب تقبلا لدى النقاد ، الذين يعتبرون أن الفن المدجن قد انتهى عصره مع نهاية العصور الوسطى . لكننا إذا ما قمنا بتحليل العمارة خلال القرن السادس عشر فى مملكة غرناطة ، لوجدنا أن برامج التنصير قد سيطرت على مفهوم الملكية المطلقة الذى يعتنقه الملوك الكاثوليك والنمساويون بعدهم ، ولوجدنا أيضا أن الكثير من هذه الخطوط كانت تسير بشكل متواز فى أمريكا ، سواء من المنظور الزمنى أو الشكلى . ولا يمكن لنا أن ننسى وجود دافع معمارى يتطلب دراسات معمقة ويضم مناطق جغرافية ، وفترات زمنية محددة ، وعمليات تصنيف وتوثيق . لقد حاولنا أن نقدم بعض الإجابات من خلال هذا السرد التاريخى ، واعتمدنا فى عملنا على الوقائع التاريخية ، ومع هذا بقى العديد من المشاكل التى تتطلب الدراسة و الحل .

كما لاحظنا فى هذه الدراسة عدم تواجد الموريسكيين فى العالم الجديد ، ومع هذا ذكرنا بعض الأمثلة التى تدلل على عكس هذه المقولة . غير أنه لازالت هناك تساؤلات حول إسهام الجنود والعبيد الموريسكيين أثناء القرن السادس عشر فى العمل فى أمريكا . ومن بين الأدلة على هذا ما نراه فى لوائح بيراكروث Ordenanzas de Veracruz ، التى أصدرها نائب الملك / مندوثا عام ١٥٣٩م (إذ كان من هؤلاء الذين

يدركون جيدا مشكلة المسيحيين الجدد نظرا لأصوله الفرناطية) ، إذ تتحدث تلك النصوص عن الموريسكيين ، ومنعهم هم والسود من حمل السلاح ، سواء كانوا من الأحرار أو العبيد . كما يمنعون من السير فى الشوارع بعد مغيب الشمس بنصف ساعة اللهم إلا إذا كانوا مع سادتهم " [٨] . ولابد أن عدد الموريسكيين فى بيراكروث (خلال تلك الفترة) كان كبيراً لدرجة أن اللوائح تحدثت عنهم . وهنا نتساءل ماذا كان دورهم ؟ وهل كانوا مجرد عبيد أو جنود ؟

وفى نهاية المطاف لابد من الإشارة أيضا إلى أنه خلال تلك الفترة نعيش قرار طرد الموريسكيين من مملكة إسبانيا، وأخذت تكتمل مرحلة الاستيلاء على أمريكا الإسبانية . واعتباراً من تلك اللحظات تبدأ مرحلة نوّاب الملك مثلما هو الحال فى مرحلة " مناهضة الإصلاح " فى شبه جزيرة أيبيريا ، وهنا تتغير الخيارات الجمالية تبعا لتغير الأهداف الأيديولوجية[٩] .

نعتقد إذن أن المهمة التى تولينا أمرها فى مدخل هذا الكتاب ، والتى تعتبر العمارة المدجنة ككل متجانس (فى إطار التنوع) ، قد تم رسم الملامح العامة لها . لكن لازلنا بحاجة إلى أبحاث ، ومؤلفين ، ووجهات نظر نقدية مختلفة . غير أننى آمل ، من حيث الطرح والخلاصة ، أن أكون قد تمكنت من إلقاء الضوء وإيضاح واحدة من اللحظات الهامة فى تاريخ ثقافتنا .

الهوامش

(١) Dino Formaggio, La Muerte del Arte y la Estética, página 301.

(٢) F. Pérez Embid, El mudejarismo portugués.

(٣) P. Días, Geografía Mudéjar; Portugal, págs. 179-190 mudéjar del Portugal continental, págs. 97-1 18.

(٤) M. C. Fraga González, Los Archipiélagos Atlénticos, paginas 191-198; Carpintería mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos:

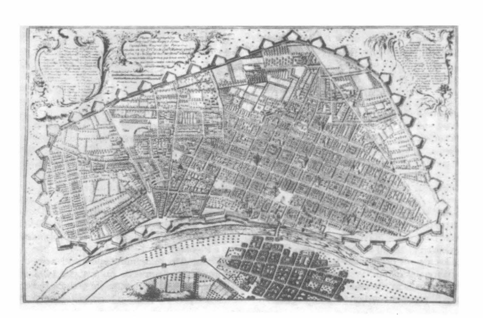
Ganarias, Madeira y Azores, págs. 157-171 y El Mudéjar en Madeira y Canarias, págs. 137-150.

(٥) G. Duclas Bautista, Carpinteráa de lo blanco en la arquiteau-ra religiosa de Sevilla, pág. 292.

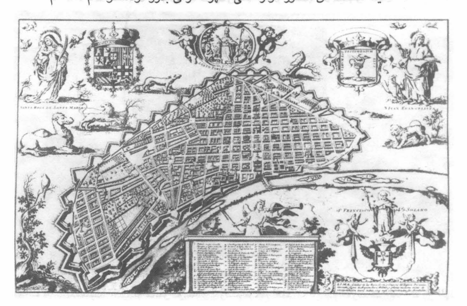
(٦) J. Bérchez, El arte de la Edad Moderna en Ihroarmárica, pág. 392.

(٧) M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas, pág. .52.

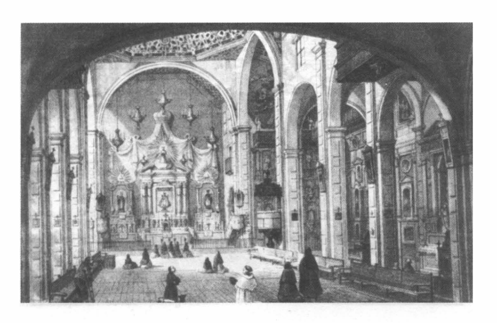
(٨) F. Domínguez Compañy, Ordenanzas Municipales Hispanoamericanas, págs. 64-65.



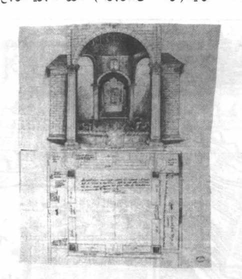
٣٤١- ليما مخطط من منظور مواز على النهر . فراى بدرو فولاسكو عام ١٦٨٥م



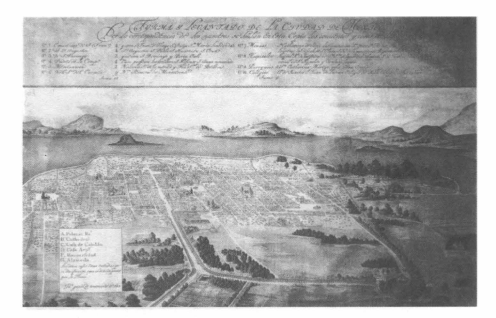
٣٤٢- ليما مخطط من منظور مواز على النهر . فراى بدرو فولاسكو عام ١٦٨٥م



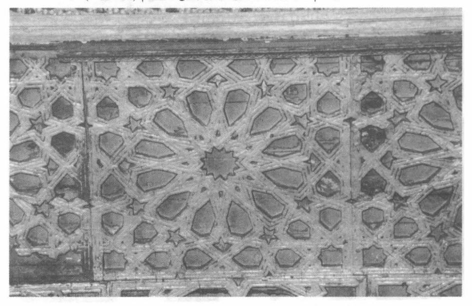
٣٤٣- المكسيك : كنيسة لا مرثيد (زالت من الوجود) صورة هجرية ترجع إلى القرن التاسع عشر



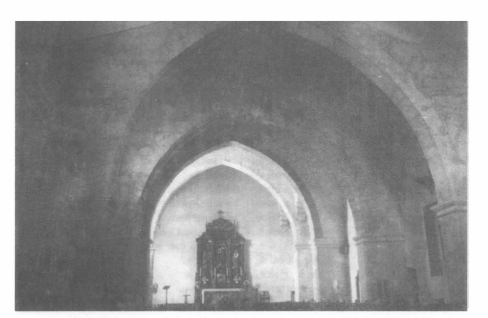
٣٤٤- المكسيك : كنيسة ماتتو دومنجو . رسم يرجع لعام ١٥٩٠م (الأرشيف العام لجزر الهند الخرائط والمخططات المكسيك ٥٦٢)



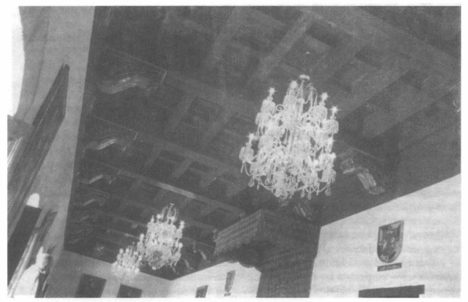
٣٤٥- منظر عام لخوان جومث دى تراسمونتى ١٦٢٨م (المكسيك)



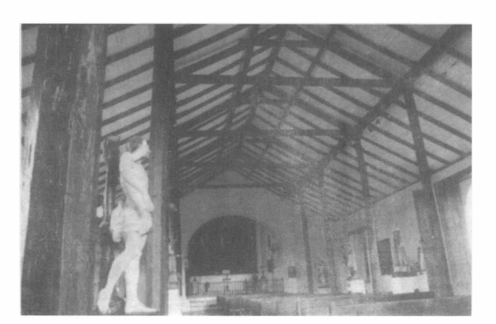
٣٤٦- المكسيك : كنيسة دى لابروفيسا . تفاصيل فى شرفات الكورو



٣٤٧- سانتو دومنجو : كنيسة دير سانتا كلارا - منظر داخلى



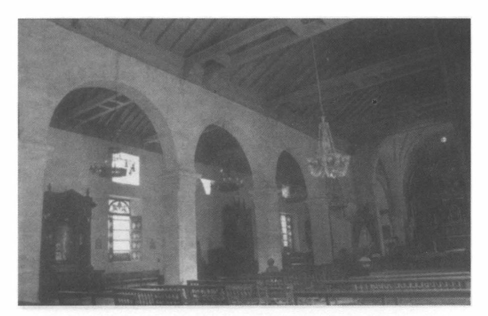
٣٤٨- سانتو دومنجو : المنازل الملكية : صالة الاستقبال



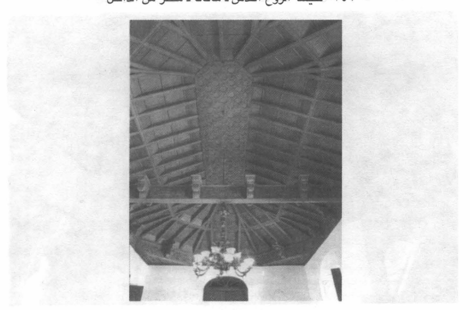
٣٤٩- سان خيرمان (بويرتوريكو) كنيسة دير بورتا كويلى منظر من الداخل



٣٥٠- منظر من الداخل فى كنيسة سانتو كريستو - هافانا



٣٥١- كنيسة الروح القدس ـ هافانا ـ منظر من الداخل



٣٥٢- هافانا : منزل رقم ٤ بشارع رتاكون (سقف المنزل)



٣٥٣- منظر من الداخل لكنيسة سانتو توريبيو فى قرطاجنة الهند (كولومبيا)



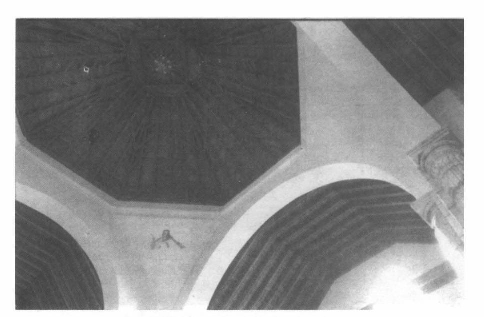
٣٥٤- كنيسة لا أوردن ترثيرا بقرطاجنة الهند (كولومبيا)



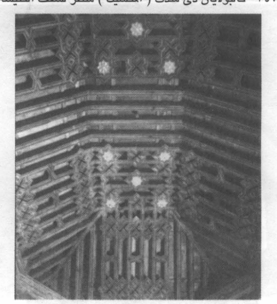
٣٥٥- منظر داخلى من كاتدرائية قرطاجنة الهند (كولومبيا)



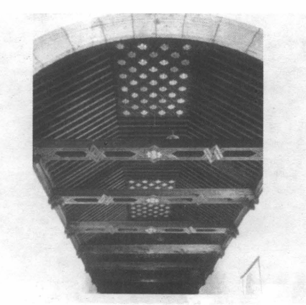
٣٥٦- الصالون الرئيسى فى قصر الماركيز بالد أويوس بقرطاجنة الهند (كولومبيا)



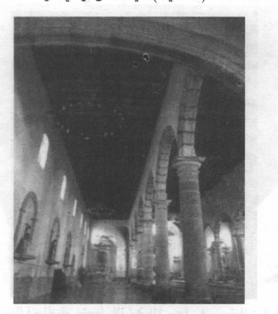
٣٥٧- كالبولايان دى مندث (المكسيك) منظر لسقف الكنيسة



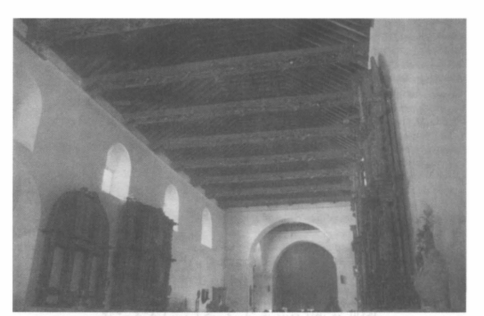
٣٥٨- أويخوتثيخو (المكسيك) كنيسة سان دييجو السقف



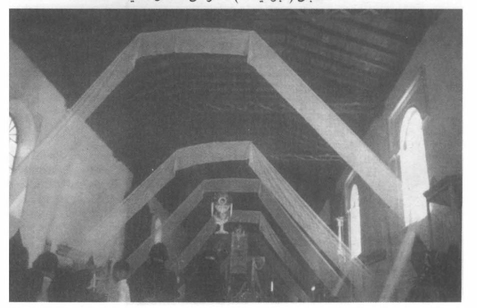
٣٥٩- تلاكسكالا (المكسيك) كنيسة سان فرانثيسكو ـ سقف البلاطة



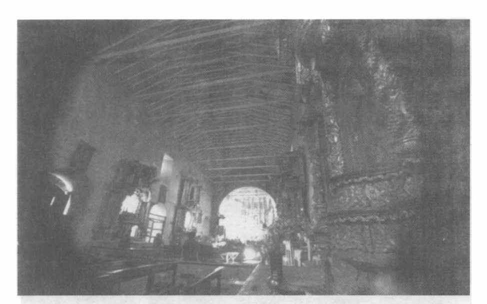
٣٦٠- ثكاتلان دى لاس مانثاناس (المكسيك) منظر من الداخل للكنيسة



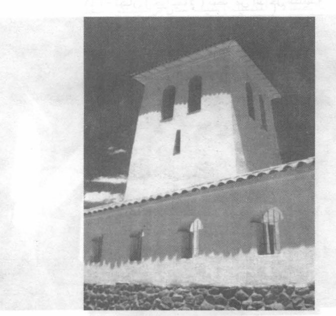
٣٦١- تكبان (جواتيمالا) منظر من الداخل للكنيسة



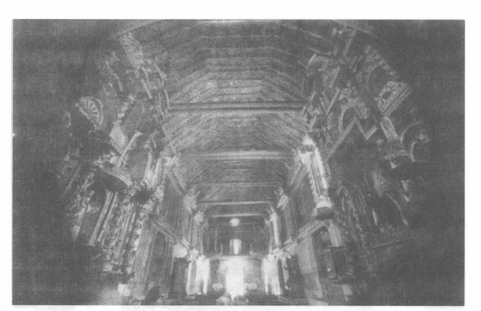
٣٦٢- تشتشى كاستنناجو (جواتيمالا) منظر من الداخل للكنيسة



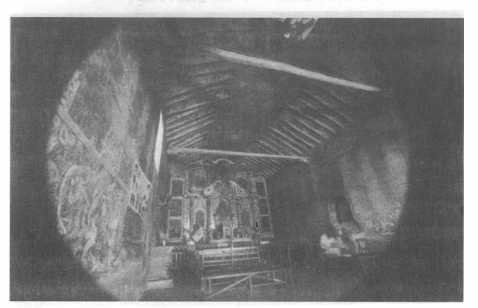
٣٦٣- كوتكو (بيرو) كنيسة سان خيرونيمو منظر من الداخل



٣٦٤- تشيكاكوبى (بيرو) برج الكنيسة



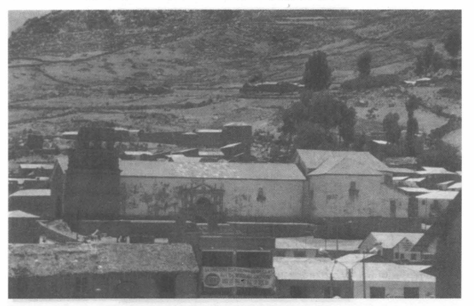
٣٦٥- أندا أولياس (بيرو) منظر من الداخل للكنيسة



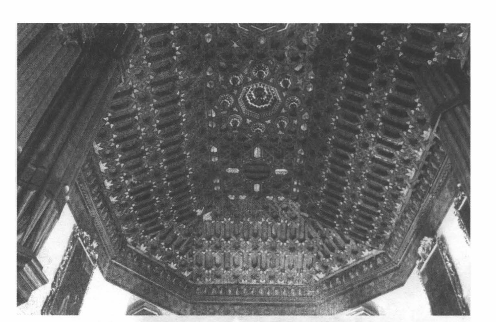
٣٦٦- كانينكونا (بيرو) منظر من الداخل للكنيسة



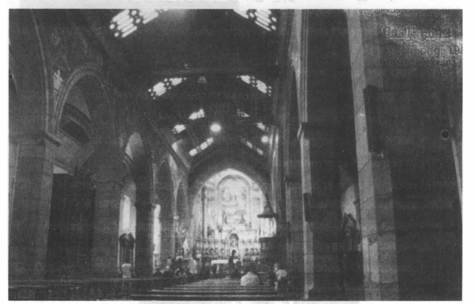
٣٦٧- تشوكويتو (بيرو) منظر من الداخل لكنيسة سانتو دومنجو



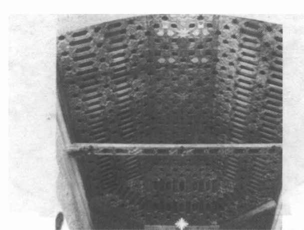
٣٦٨- جولى (بيرو) كنيسة لا أسونثيون منظر من الخارج



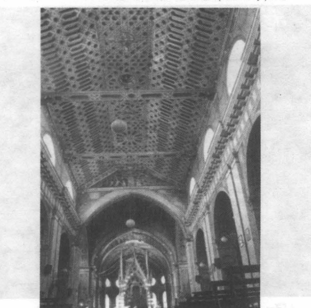
٣٦٩- كيتو (إكوادور) سقف الكورو فى كنيسة سان فرانثيسكو



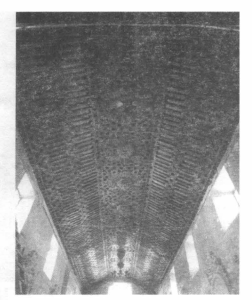
٣٧٠- كيتو (إكوادور) منظر من الداخل للكاتدرائية



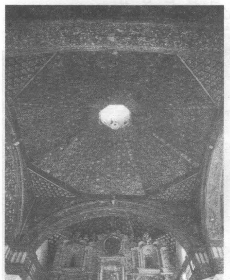
٣٧١- كيتو (إكوادور) ريكو ليتادى سان دييجو ـ سقف مقصورة الكهنة



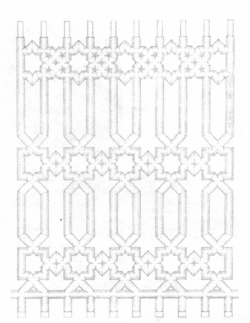
٣٧٢- كيتو (إكوادور) كنيسة سانتو دومنجو ـ منظر من الداخل



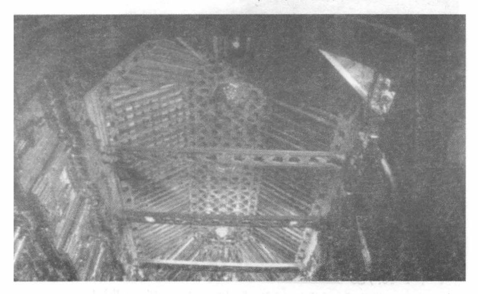
٣٧٣- بوتوسى (بوليفيا)
كنيسة لامرثيد - منظر من الداخل



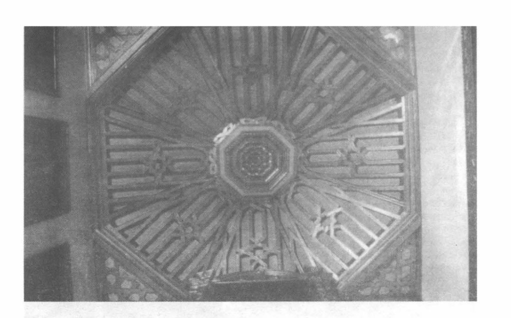
٣٧٤- سوكرى (بوليفيا) كنيسة
سان ميجل - منظر لمنطقة التقاطع



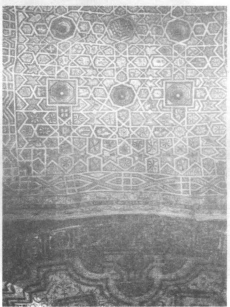
٣٧٥- بوجوتا (كولومبيا) رسم للسقف الذى زال من الوجود للكاتدرائية



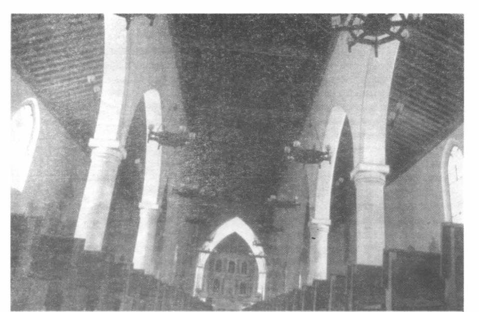
٣٧٦- بوجوتا (كولومبيا) كنيسة سان فرانثيسكو . سقف مقصورة الكهنة



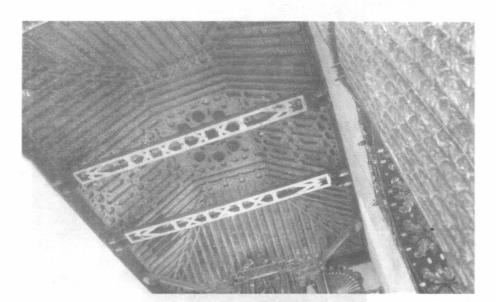
٣٧٧- بوجوتا (كولومبيا) كنيسة سان فرانشيسكو سقف مصلى تشابيتون



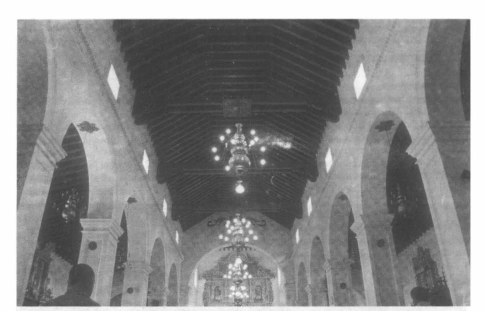
٣٧٨- بوجوتا (كولومبيا) كنيسة لاكونثبثيون تفاصيل في السقف



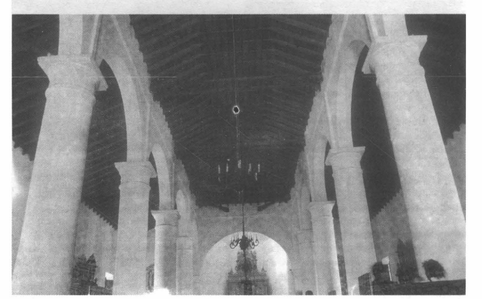
٣٧٩- توتخا (كولومبيا) الكاتدرائية ـ منظر من الداخل



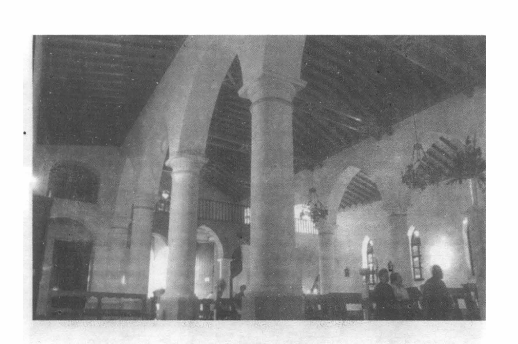
٣٨٠- توتخا (كولومبيا) كنيسة سان خوان باوتتا سقف مقصورة الكهنة



٣٨١- كاراكاس (فنزويلا) منظر داخلى لكنيسة سان فرانثيسكو



٣٨٢- الكورو (فنزويلا) بالكاتدرائية



٣٨٣- الكورو (فنزويلا) كنيسة سان فرانثيسكو

المراجع

AA.VV., *Planos de la ciudad de México. Siglos XVI y XVII. (Estudio Histórico, Urbanístico y Bibliográfico por Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández)*, México, 1938.

— *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995.

— *Historia de la Región Murciana*, tomo V, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980.

— *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, tomo VI, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1993.

— *Arquitectura de al-Ándalus. Documentos para el siglo XXI*, Madrid, Lunwerg, 1996.

— *Historia de Iberoamérica (Historia Moderna)*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1990.

— *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987.

— *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998.

— *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998.

— *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984.

— *La ciudad islámica*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1991.

— *El Arte en Canarias*, Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1998.

— *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*, Granada, Diputación, 1994 (3 vols.).

— *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito, 1996

— *Arte Mudéjar*, Granada, Ayuntamiento, 1984.

— *El panteón real de Las Huelgas de Burgos*, León, Junta de Castilla y León, 1990.

— *Ars Lignea. Las iglesias de madera en el País Vasco*, Madrid, Electa, 1996.

— *El Mudéjar de Teruel, Patrimonio de la Humanidad*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1989.

— *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte, 1985.

— *I Jornadas de Cultura Islámica. Al-Ándalus, ocho siglos de Historia*, Toledo, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987.

— *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981.

— *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982.

— *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984.

— *Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992.

— *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991.

— *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995.

— *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999.

— *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.

— «Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI)», *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991.

— *Genèse de la ville islamique en al-Andalus et au Maghreb occidental*, Madrid, Casa de Velázquez-C.S.I.C., 1998.

— *Resumen histórico del Urbanismo en España*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1968.

— *Metrópolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999.

— *La Sociedad Hispano Medieval. La Ciudad*, Barcelona, Gedisa, 1985.

— *Guía islámica de la región de Murcia*, Murcia, Editora Regional, 1990.

— *Los Mozárabes, una minoría olvidada*, Sevilla, Fundación El Monte, 1998.

ABAD CASTRO, M.ª Concepción, *Arquitectura Mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*, Toledo, Caja de Toledo, 1991.

— y LARREN IZQUIERDO, Hortensia, «Arqueología Mudéjar en la Provincia de Madrid», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejaris-*

mo: Arte, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 157-162.

ABD ALLAH, *El siglo XI en 1.ª persona. Las «memorias» de Abd Allah, último rey Zirí de Granada*, Madrid, Alianza, 1995.

ABELLÁN PÉREZ, Juan, «Del urbanismo musulmán al urbanismo cristiano. I: Andalucía Occidental», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 189-202.

AGUILAR GARCÍA, María Dolores, *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad, 1979.

— *La carpintería mudéjar en los Tratados*, Málaga, Universidad, 1984.

— «La pintura de la techumbre de la Catedral de Teruel», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, págs. 571-592

— «Arte Mudéjar en Málaga: Aspectos Económicos», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 507-519.

— «El Mudéjar en el Reino de Granada: Realizaciones de Almería y Granada», en I. Henares y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 55-78.

— *Obra Dispersa*, Málaga, Universidad, 1995.

— *Málaga: (1487-1550). Arquitectura y Ciudad*, Málaga, Diputación Provincial, 1998.

ALCOCER, Mariano y SANCHO, Hipólito, *Noticias y Documentos referentes al Alcázar de Jerez de la Frontera, en los siglos XIII a XVI*, Larache, Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos, 1940.

ALEJOS MORÁN, Asunción, «Carpintería mudéjar en una iglesia valenciana. Aproximación al estudio de la capilla del Cristo de la Paz en Godella», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 261-271.

ALMAGRO GORBEA, Antonio, «El Yeso, material mudéjar», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 453-457.

— «El urbanismo de las morerías y de los núcleos rurales mudéjares. Una propuesta metodológica», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 485-500.

— *Urbanismo y arquitectura en la Sierra de Albarracín*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.

— «El Patio del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla», *Al-Qantara;* vol. XX, fasc. 2 (1999), págs. 331-376.

ALQUEZAR YÁÑEZ, Eva María, ARIAS SÁNCHEZ, Isabel y FRANCO MATA, Ángela, «Carpintería y elementos arquitectónicos mudéjares en el Museo Arqueológico Nacional procedentes de Aragón», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996, págs. 867-881.

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, *Cerámica aragonesa I*, Zaragoza, Librería General, 1976.

— *Cerámica aragonesa decorada*, Zaragoza, Pórtico, 1978.

— *La cerámica de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

— «Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquieta de la Seo de Zaragoza», *Artigrama*, Dpto. Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (1985), páginas 275-293.

— «La cerámica de Muel. Su etapa mudéjar», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981, páginas 121-129.

— «Materiales, técnicas artísticas y sistema de trabajo: la cerámica mudéjar», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, páginas 621-645.

— «Las yeserías mudéjares en Aragón», en AA.VV., *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, págs. 289-338.

— «El trabajo de los mudéjares y los moriscos en Aragón y Navarra: Estado de la cuestión», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 7-38.

— «La Techumbre de Castro (Huesca)», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, páginas 227-240.

— «Léxico de cerámica mudéjar. Estado de la cuestión», en AA.VV., *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 549-558.

— «La torre de Santa María de Utebo y la azulejería de Muel», *M.A.Z.*, 69 (1978), págs. 25-27.

AMADOR DE LOS RÍOS, José, *El Estilo Mudéjar en Arquitectura*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1982 (facsímil Valencia, Librerías París-Valencia, 1996).

ANGLÉS VARGAS, Víctor, *Historia del Cusco (Cusco Colonial)*, Cuzco, Industrial Gráfica S.A., 1983.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas en el Archivo General de Indias*, Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1933-1937, 7 vols. (3 de planos y 4 de textos).

— *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI*, Madrid, Hauser y Menet, 1942.

— *Arquitectura Mudéjar Sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932 (reed. Sevilla, Ayuntamiento, 1983).

— «Estructuras de cubiertas islámicas llegadas a América a través de España: Las Armaduras con lacería morisca», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1976), vol. II, págs. 457-460.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, MARCO DORTA, Enrique y BUSCHIAZZO, Mario, *Historia del Arte Hispanoamericano*, 3 vols., Barcelona, Salvat, 1945-1956.

ANTOLÍN COMA, Carmen, *La techumbre de la casa de Gabriel Sánchez*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1984.

— «Sobre las condiciones establecidas en los contratos de fustería en Zaragoza a principios del siglo XVI», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 187-192.

APRILE-GNISET, Jacques, *La ciudad colombiana*, Cali, Universidad del Valle, 1997.

ARA GIL, J., «Una casa-fuerte medieval en Cevico de la Torre», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (1985), págs. 267-292.

ARAGUAS, Philippe, «Architecture de brique et architecture mudéjar», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIII (1987), págs. 173-200.

ARAGUAS, Philippe y PEROPADRE MUNIESA, Ángel, «La «Seo del Salvador», église cathédrale de Saragosse, étude architecturale, des origines á 1550», *Bulletin Monumental* (1989), tomo 147-IV, págs. 281-305.

ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos y SEBASTIÁN, Santiago, *Las Artes en Colombia. La Arquitectura Colonial*, Bogotá, Lerner, 1967.

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen, «La vivienda granadina. Una aproximación a su tipología (1492-1516)», *Cuadernos de Estudios Medievales*, núms. XVIII-XIX (1993-94), páginas 37-157.

ARROYAL ESPIGARES, Pedro J. y MARTÍN PALMA, M.ª Teresa, *Ordenanzas del Concejo de Málaga*, Málaga, Universidad, 1989.

ARTIGAS, Juan Benito, *Capillas Abiertas Aisladas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

ASENJO SEDANO, Carlos, *Guadix, la ciudad musulmana del siglo XV y su transformación en la ciudad neocristiana del siglo XVI*, Granada, Diputación, 1983.

— *Guadix. Estudio de una ciudad mudéjar*, Guadix, Ayuntamiento, 1992.

ASSAS Y DE EREÑO, Manuel, *Nociones fisionómicas-históricas de la arquitectura en España (Varios artículos en el Seminario Pintoresco Español)*, Madrid, 1857.

AUTREY MAYA, Lorenza, *La Profesa en tiempos de los jesuitas. Estudio Histórico y Artístico*, México, Tesis, 1973.

AVILEZ MORENO, Guadalupe, «La Carpintería Mudéjar en Nueva España en el siglo XVI», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 333-340.

AYALA MARTÍNEZ, Carlos, *Las Órdenes Militares en la Edad Media*, Madrid, Arco Libros, 1998.

AZCÁRATE RISTORI, José María, *Arte Gótico en España*, Madrid, 1990.

— «La Capilla de Santiago en Las Huelgas de Burgos», *Reales Sitios*, núm. 28, 1971, pág. 49.

AZOFRA AGUSTÍN, A. y LÓPEZ BORREGO, R. M., «Arquitectura mudéjar salmantina. Nuevas aportaciones», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, núm. 57, 1991, páginas 269-278.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, 1969.

— *El Edificio del Hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción*, México, UNAM, 1982.

BALLESTEROS BERETA, A., *Sevilla en el siglo XIII*, Sevilla, 1978.

BANGO TORVISO, Isidro, *El románico en España*, Madrid, 1992.

— «El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media, un mudéjar inventado en el siglo XIX», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 109-123.

- *El arte Románico en Castilla y León*, Madrid, Banco de Santander, 1977.
— *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, Madrid, Historia 16, 1995.
BARBE COQUELIN DE LISLE, Geneviève, «Mudejarismo en el arte aragonés del siglo XVI», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 155-176.
— «La charpente mudéjare comme support d'une vision de l'universe: la representation du pouvoir royal et de la noblesse dans le plafond de la cathédrale de Teruel», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 139-148.
— «Arquitectura Mudéjar», en AA.VV., *Historia de la Arquitectura Española*, tomo 2, Barcelona, Planeta, 1985, págs. 689-747.
BARIOCANAL LÓPEZ, Y., «Restos mudéjares en la provincia de Orense. Armaduras de Madera», *Boletín Auriense* (1986), tomo XVI, págs. 295-316.
BARKAY, Ron, *Cristianos y musulmanes en la España medieval. El enemigo en el espejo*, Madrid, 1982, 2.ª ed., 1991.
BARNEY, Benjamín, «La arquitectura islámica y sus influencias en Hispanoamérica», *Revista Arquitectura de la Universidad de San Buenaventura de Cali*, núm. 19 (1995), págs. 23-37.
BARRENO GARCÍA, Ana M.ª, *El Fuero de Teruel. Su historia, proceso de formación y reconstrucción crítica de sus fuentes*, Madrid, Instituto de Estudios Turolenses, 1979.
BARRIO LORENZOT, Francisco, *Ordenanzas de los Gremios de Nueva España*, México, Editor Genaro Estrada, 1920.
BASTOS, Victoria y LAFORA, Carlos, *El Foco Mudéjar Toledano. Itinerarios Mudéjares en Castilla-La Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1996.
BAYÓN, Damián *et alii*, *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Barcelona, Polígrafa, 1989.
BELDA INIESTA, M.ª Teresa y MARÍN TORRES, M.ª Teresa, «Las Techumbres mudéjares de Lorca en el siglo XVI», *Revista Clavis*, núm. 1 (1999), págs. 103-118.
BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, *La Aljafería*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1970.
BENAVIDES COURTOIS, Juan, «Apuntes del Mudéjar en Chile», en G. Borrás Gualís, *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja-Unesco, 1996, páginas 255-259.
BÉRCHEZ, Joaquín, «El arte de la Edad Moderna en Iberoamérica», en Juan Antonio Ramírez (dir.), *Historia del Arte. La Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1997.
— *Arquitectura Mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Azabache, 1992.
— y ZARAGOZA, Arturo, «En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 91-97.
BERNAL, C. y ROZO, D., «Alfarjes Santafereños», *Anales de Ingeniería*, Bogotá, 1918.
BERNAL ESTÉVEZ, Ángel, *Poblamiento, transformación y organización social del espacio extremeño (siglos XIII al XV)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998.
BERNAL GARCÍA, Tomás, «El Monasterio de Guadalupe, visión arquitectónica conjunta», en *Guadalupe de Extremadura: Dimensión Hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*, Madrid, Junta de Extremadura, 1993, págs. 159-171.
BERNALES BALLESTEROS, Jorge, «Antiguos itinerarios mudéjares de la Ciudad de los Reyes», *Rábida*, núm. 2 (1985), págs. 55-60.
BERTAUX, E., «L'art mudéjar. Les survivences de l'art musulman dans l'art chretien d'Espagne», *Revue de Cours et Conférences*, París, 1912-1913.
BONACHIA, Juan A. (coordinador), *La ciudad medieval*, Valladolid, Universidad, 1996.
BONET CORREA, Antonio, «Las iglesias y conventos de los carmelitas en Méjico y fray Andrés de San Miguel», *Archivo Español de Arte* (1964), tomo XXXVII, págs. 31-47.
— (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1994.
— «Valoración urbana y artística de Antequera», en J. M. Fernández Rodríguez, *Las Iglesias de Antequera*, Antequera, Caja de Ahorros y Préstamos, 1970.
— *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 1991.
BORQUE RAMÓN, Juan José, CORRAL LAFUENTE, José Luis y MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco, *Guía de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1994
BORRÁS GUALÍS, Gonzalo, «El arte hispanomusulmán. Estado de la cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (1991), núm. III, págs 11-18.

— «El mudéjar como constante artística», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981.

— *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

— *Huesca, Teruel y Zaragoza desde sus torres*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987.

— *El Arte Mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.

— *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Guara, 1978.

— *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1985.

— *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1988.

— «Sobre el concepto de arte mudéjar», *Homenaje a Don Federico Torralba*, Zaragoza, Universidad, 1983.

— «Factores de unidad en el arte mudéjar aragonés», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 39-49.

— (coordinador), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Unesco, 1996.

— (coordinador), *Los palacios aragoneses*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.

— «Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, páginas 317-325.

— «El arte mudéjar: estado actual de la cuestión», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1992, págs. 9-19.

— *et alii*, «La Techumbre de la Catedral de Teruel», *Restauración*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1999.

BORRERO, Mercedes, *El Real Monasterio de San Clemente. Un monasterio cisterciense en la Sevilla medieval*, Sevilla, Ayuntamiento, 1991.

BOSCH VILA, Jacinto, *La Sevilla Islámica (712-1248)*, Sevilla, Universidad, 1988.

BRUN, Jesús, *Cristianos y Musulmanes en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

BUCHBINDER, Pablo, *Maestros y Aprendices: estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVIII)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1991.

BURNS, Robert I., *El Reino de Valencia en el siglo XIII (Iglesia y Sociedad)*, Valencia, Del Cenia al Segura, 1982.

CABANES PECOUR, M.ª de los Desamparados, BLASCO MARTÍNEZ, Asunción y PUEYO COLOMINA, Pilar, *Vidal Mayor (Edición, introducción y notas al manuscrito)*, Zaragoza, Libros Certeza, 1996.

CABRILLANA, Nicolás, *Almería morisca*, Granada, Universidad, 1989.

CÁCERES ENRÍQUEZ, Jaime, «La mujer morisca o esclava blanca en el Perú del siglo XVI», *Sharq al-Andalus*, núm. 12 (1995), págs. 565-574.

CAGIGAS, Isidro de las, *Los Mozárabes*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1947.

CALERO RUIZ, M.ª Clementina, «Carpintería religiosa de signo mudéjar en la arquitectura del Puerto de la Cruz (Tenerife)», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 315-318.

CALZADA, Andrés, *Historia de la Arquitectura Española*, Barcelona, Labor, 1949 (1.ª Edición, 1933).

CAMÓN AZNAR, J., *Arte mudéjar y mixtiárabe. España en la crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del C.S.I.C.*, Madrid, 1968.

CAMPOS ROMERO, M.ª Ángeles, «Imaginemos un palacio mudéjar del siglo XVI en la llamada Casa de Mesa de Toledo», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 883-894.

CANTERA BURGOS, Francisco, *Sinagogas de Toledo, Segovia y Córdoba*, Madrid, C.S.I.C., 1973.

— *Sinagogas españolas*, Madrid, C.S.I.C., 1984.

CAPABLANCA RIZO, Enrique, «Mudéjar Iberoamericano. El Caribe: Frontera y crisol», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 211-221.

CAPEL MARGARITO, Manuel, «Breve reseña del mudejarismo en Jaén», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 71-75.

— «Mudéjares granadinos en los oficios de la madera. La Ordenanza de carpinteros», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, páginas 153-162.

CARA BARRIONUEVO, Lorenzo, *Almería Islámica y su alcazaba*, Almería, 1990.

CARO, Rodrigo, *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla y Chorographia de su Convento Iurídico, o Antigua Chancillería*, Sevilla, 1634.

CARDAILLAC, Louis (dir.), *Toledo. Siglos XII-XIII. Musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la tolerancia*, Madrid, Alianza, 1992.

— «Le problème morisque en Amérique», *Mélanges de la Casa Velázquez*, XII (1976), págs. 283-306.

CASAMAR, Manuel, «La Cerámica Arquitectónica Hispano-Musulmana de los siglos X al XIII», en AA.VV., *II Jornadas de Cultura Islámica. Aragón vive su historia*, Teruel, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1988, págs. 139-148.

CASTÁN LANASPA, Javier, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, Diputación, 1998.

CASTELLANO, María Águeda, «El mudéjar en los castillos españoles. Criterios de uniformidad y caracteres diferenciadores», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 15-22.

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, *Ciudad, funciones y símbolos: Alcalá de Henares, un modelo urbano en la España Moderna*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento, 1982.

— «La proyección del Arte Islámico en la arquitectura de nuestro primer Renacimiento: El "estilo Cisneros"», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXII (1985), págs. 55-63.

— «La Universidad de Alcalá en las empresas de Cisneros», en *La Universidad Complutense y las Artes. VII centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, págs. 27-95.

— *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, Madrid, Algar, 1980.

CASTRO, Américo, *La Realidad Histórica de España*, México, Porrúa, 1987.

CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe, *La extinción de la artesanía gremial*, México, UNAM, 1986.

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *México en 1554 y Túmulo Imperial*, México, Porrúa, 1985.

CERVERA VERA, Luis, *Arévalo (Ávila). Desarrollo urbano y monumental hasta mediados del siglo XVI*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1992.

COBO, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, Ediciones Atlas, 1956.

COLLANTES DE TERÁN DELORME, Antonio, *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*, Sevilla, Ayuntamiento, 1984.

COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco, HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, 4 vols., Sevilla, 1939, 1943, 1951 y 1955.

COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco y GÓMEZ ESTERN, Luis, *Arquitectura Civil Sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999.

CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco*, Sevilla, Guadalquivir, 1991.

— *Arquitectura Alfonsí*, Sevilla, Diputación, 1974.

— «El Libro del Peso de los Alarifes», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, páginas 255-267.

— *La iglesia de Santa Marina de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1993.

— *El Alcázar del rey don Pedro*, Sevilla, Diputación, 1996.

COMPANYS FARRERONS, Isabel y MONTARDIT BOFARULL, Núria, *Embigats gòtics del palau reial de Santes Creus*, Tarragona, Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, 1982.

— «Un alfarje de coro mudéjar en Tarragona», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 253-260.

CONTE CAZCARRO, Anche, «La morería de Huesca», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 613-618.

CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya), *Historia del Arte Hispánico*, 3 vols., Madrid, Salvat Editores, 1934 (reimpresión revisada, 1952).

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo y RELAÑO MARTÍNEZ, María del Rosario, «Actividades económicas de los mudéjares cordobeses», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 495-506.

CORRADINE ANGULO, Alberto, «Urbanismo Español en Colombia. Los Pueblos de Indios», en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993, págs. 157-178.

CORRAL, José Luis y PEÑA, F. Javier (editores), *La cultura islámica en Aragón*, Zaragoza, Diputación, 1986.

COSTA PALACIOS, Mercedes, «Aspectos del mudéjar cordobés», en AA.VV., *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 77-80.

CRUZ VALDOVINOS, José M., «Noticias sobre carpinteros y armaduras del siglo XVI en parroquias rurales de la archidiócesis toledana», en AA.VV., *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 215-222.

CUELLA ESTEBAN, Ovidio, «San Pedro Mártir de Calatayud y el Papa Luna», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 131-139.

— *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984.

CHACÓN, Mario, *Arte Virreinal en Potosí*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1973.

CHANFON OLMOS, Carlos, *El Castillo-Palacio de Don Hernando Cortés*, México, Ed. Churubusco, 1975.

CHARLO BREA, Luis, *Crónica Latina de los Reyes de Castilla*, Cádiz, Universidad, 1984.

CHECA CREMADES, Fernando, «El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI», *Fragmentos*, núm. 1 (1984), págs. 21-43.

CHEJNE, Anwar G., *Historia de la España Musulmana*, Madrid, Cátedra, 1980.

CHINCHILLA AGUILAR, Ernesto, *Historia del Arte en Guatemala*, Guatemala, Ministerio de Educación, 1965.

CHIRIBAY CALVO, Rafael, *La casa de Gaspar de Ariño y las techumbres mudéjares de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1999.

CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, Seminarios y Ediciones S.A., 1971 (1.ª ed., 1947).

— *Historia de la Arquitectura Española. Edad antigua y edad media*, Madrid, Dossat, 1965.

— «Invariantes en la arquitectura hispanoamericana», *Revista de Occidente*, núm. 38 (1966), págs. 241-273.

— *Breve Historia del Urbanismo*, Madrid, Alianza, 1994.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y GARCÍA DE PAREDES PÉREZ, Eugenio, «Arquitectura, Urbanismo y Plástica», en AA. VV., *La Enciclopedia Temática e Ilustrada de Canarias*, Madrid, Centro de Cultura Popular de Canarias, 1999, páginas 278-329.

DELGADO ECHEVERRÍA, Jesús, *Los fueros de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997.

DELGADO VALERO, Clara, *Toledo Islámico: Ciudad, Arte de Historia*, Toledo, Caja de Toledo, 1987.

— «El mudéjar, una constante en Toledo entre los siglos XII y XV», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 79-107.

— «El mudéjar toledano y su área de influencia», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, páginas 111-126.

DIAS, Pedro, «Geografía Mudéjar; Portugal», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, páginas 179-190.

— «El mudéjar del Portugal continental», en G. Borrás (coord.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja-UNESCO, 1996, págs. 97-118.

DÍEZ JORGE, Elena, *La conflictividad del arte mudéjar* (Tesis doctoral inédita), Granada, Universidad, 1998.

— *El palacio islámico de la Alhambra: Propuestas para una lectura multicultural*, Granada, Universidad, 1998.

DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina, *Almagro. Arquitectura y Sociedad*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1993.

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993.

DOMÍNGUEZ COMPAÑY, Francisco, *Ordenanzas Municipales Hispanoamericanas*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1982.

DOMÍNGUEZ PERELA, Enrique, «Notas sobre Arquitectura Mudéjar», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 3-14.

— «Materiales y técnicas en el mudéjar toledano: Estructuras murales aparentes de la arquitectura religiosa», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 491-503.

DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo, *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1993.

DURLIAT, Marcel, *L'Art dans le Royaume de Majorque*, Toulouse, Privat, 1962.

— «L'Architecture gothique meridionale en XIII^e siècle», *École Antique de Nimes, Bulletin annuel*, nouvelle série, núms. 8 y 9 (1973-1974), páginas 63-132.

ENCINA, Juan de la, *Fernando Chueca Goitia. Su obra teórica entre 1947 y 1960*, México, UNAM, 1982.

EPALZA, Mikel de, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Madrid, Mapfre, 1992 (2.ª ed. 1994).

— «Mutaciones urbanísticas debidas a la transformación de mezquitas en iglesias», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 501-518.

— «Espacios y sus funciones en la ciudad árabe», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 9-39.

ESCOBAR CAMACHO, José Manuel, *Córdoba en la Baja Edad Media (Evolución urbana de la ciudad)*, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1989.

ESCRIBANO UCELAY, Víctor, *Estudio Histórico-Artístico del Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba*, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1972.

ESPINAR MORENO, Manuel, «Rentas y Tributos de los baños de las tierras de Guadix: el baño de La Peza (1494-1514)», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 177-187.

— «Del urbanismo musulmán al urbanismo cristiano. II: Andalucía Oriental», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 203-251.

ESPINAR MORENO, Manuel, ÁLVAREZ DEL CASTILLO, M.ª Angustias y GUERRERO LAFUENTE, M.ª Dolores, *La ciudad de Guadix en los siglos XV y XVI (1490-1515)*, Granada, Universidad, 1992.

ESPINAR MORENO, Manuel y QUESADA GÓMEZ, Juan José, «Mezquitas convertidas en iglesias en las comarcas de Guadix y Baza (1490-1501). Datos sobre el urbanismo mudéjar», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 767-785.

ESPINOSA VILLEGAS, Miguel Ángel, *La producción arquitectónica de los judíos en España (s. X-s. XV)*, Granada, Tesis Doctoral, 1993.

— «Ciudad medieval y barrio judío: reflexiones», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 28 (1997), págs. 5-17.

— *Judaísmo, estética y arquitectura; la sinagoga sefardí*, Granada, Universidad, 1999.

ESTEVE GUERRERO, Manuel, *Jerez de la Frontera (Guía Oficial de Arte)*, Jerez de la Frontera, Editorial «Jerez Gráfico», 1952.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel y PANO GARCÍA, José Luis, «El palacio musulmán de la Aljafería», *Artigrama*, 10 (1993), págs. 55-78.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, PANO GARCÍA, José Luis y SEPÚLVEDA SAURAS, María Isabel, *La Aljafería de Zaragoza. Guía Histórico-Artística y Literaria*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1986.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, Ayuntamiento, 1980, págs. 133-172.

FALCÓN PÉREZ, M.ª Isabel, *Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981.

— *Organización Municipal de Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978.

FÉLEZ LUBELZA, Concepción, *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública*, Granada, Universidad, 1979.

FERNÁNDEZ ARENAS, José, *La Arquitectura Mozárabe*, Barcelona, Polígrafa, 1972.

FERNÁNDEZ ARMESTO, Felipe, *Las Islas Canarias después de la conquista*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1997.

FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, J., *De la arquitectura cristiano-mahometana. Tres artículos de El Arte en España*, tomo I, Madrid, 1862.

FERNÁNDEZ PRADA, Antonio, «Mudéjar en la Extremadura del Duero», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXVIII (1962), págs. 25-35.

FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, «La decoración de yesería mudéjar», en AA.VV., *Arte Mudéjar*, Granada, Ayuntamiento, 1983.

FIDALGO, A. M., *Arquitectura gótica del Sur de la provincia de Huelva*, Huelva, 1982.

FORMAGGIO, Dino, *La Muerte del Arte y la Estética*, México, Grijalbo, 1992.

FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen, *Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, Gráficas Tenerife, 1977.

— *Aspectos de la Arquitectura Mudéjar en Canarias*, Madrid, Cabildo Insular de Canarias, 1994.

— «Los Archipiélagos Atlánticos», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 191-198.

— «Carpintería mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos: Canarias, Madeira y Azores», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano: Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 157-171.
— «El Mudéjar en Madeira y Canarias», en G. Borrás Gualís (coord.), *Arte Mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996, págs. 137-150.
— *La Arquitectura Mudéjar en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular, 1977.
— «Diccionario de ensambladores y carpinteros de lo blanco (siglos XVI y XVII)», *Anuario de Estudios Atlánticos* (1993), núm. 39, págs. 185-289.
— «Carpintería mudéjar en los archipiélagos de Madeira y Canarias», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 303-313.
— «Carpintería Mudéjar: Sistema y Técnicas de trabajo», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 473-490.
— *Urbanismo y Arquitectura anteriores a 1800*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Cultura Popular Canaria, 1990.
FRUTOS CUCHILLEROS, Juan Carlos, «Arquitectura mudéjar en el partido judicial de Arévalo (Ávila)», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 417-425.
FUENTES PÉREZ, Gerardo, «Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de los Realejos (Tenerife)», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 319-322.
FUGUET I SANS, Joan, «Apreciacions sobre l'us de les cobertes ambs arcs diafragma a l'arquitectura medieval catalana», *Acta Histórica et Archaelogica Mediaevalia*, núm. 7-8, Barcelona, 1986-1987.
GALÁN SÁNCHEZ, Ángel, *Los mudéjares del Reino de Granada*, Granada, Universidad, 1991.
— y PEINADO SANTAELLA, Rafael G., *Hacienda regia y población en el reino de Granada: La geografía morisca a comienzos del siglo XVI*, Granada, Universidad, 1997.
— GALERA ANDREU, Pedro, «La Alhambra: del palacio nazarí al palacio de Carlos V», en *Palacios Reales en España*, Madrid, Fundación Argentaria, 1996, págs. 11-32.
GALIAY SARAÑANA, José, *Arte Mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 1950.
— *El lazo en el estilo mudéjar. Su trazado simplista*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (s.a.).
GALMES DE FUENTES, A., *Los moriscos (Desde su misma orilla)*, Madrid, 1993.
GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *La Alhambra*, Granada, Urania, 1962.
GANTE, Pablo de, «Mudejar Reminiscenses in Queretaro», *Mexican Art and Life*, núm. 5 (1939).
— *La Arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1942.
GÁRATE ROJAS, Ignacio, *Artes de la Cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
GARCÍA ARENAL, Mercedes, «Moriscos e indios. Para un estudio comparado de métodos de conquista y evangelización», *Chrónica Nova*, 20 (1992), págs. 153-175.
GARCÍA BELLIDO, A., TORRES BALBÁS, L., CERVERA, L., CHUECA, F. y BIGADOR, P., *Resumen Histórico del Urbanismo en España*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1968.
GARCÍA DE FIGUEROLA, María Belén, «Carpintería mudéjar en la Moraña: Aportaciones Documentales», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, núm. 57, 1991, págs. 279-290.
— *Techumbres mudéjares en la provincia de Salamanca*, Salamanca, Diputación, 1996.
GARCÍA GRANADOS, Juan Antonio, «La iglesia parroquial de Guadahortuna», *Cuadernos de Arte* (1984), núm. 16, págs. 119-158.
— y TRILLO SANJOSÉ, Carmen, «Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495)», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 26 (1990), págs. 145-167.
GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro. F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F., *Iglesias de Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1994.
— *Iglesias de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998.
— *Iglesias de Sevilla*, Madrid, El Avapiés, 1994.
GARCÍA MARCO, Francisco Javier, «Un capítulo para la historia social del trabajo del yeso: la familia Domalich de Calatayud y su entorno en el siglo XV», en AA.VV., *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, págs. 345-363.

— «El urbanismo de la morería de Daroca en el siglo XV», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo,* Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 635-662.

— «Espacio urbano y rural en las aljamas mudéjares de las cuencas del Jalón y el Jiloca medios», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 411-430.

GARCÍA SANTANA, Alicia, ANGELBELLO, Teresa y ECHENAGUSIA, Víctor, *Trinidad de Cuba. Patrimonio de la Humanidad. Arquitectura Doméstica,* Quito, Ediciones Abya-Yala, 1996.

GARRIDO ARANDA, Antonio, «Granada: ¿Modelo de Indias? Moriscos e Indios», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos,* Granada, Universidad, 1992, págs. 145-156.

— *Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias,* Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1979.

— *Moriscos e Indios. Precedentes hispánicos de la evangelización en México,* México, UNAM, 1980.

GARRIDO ATIENZA, Miguel Ángel, *Las Capitulaciones para la entrega de Granada,* Granada, Universidad, 1992.

GASPARINI, Graziano, *La arquitectura Colonial de Coro,* Caracas, Armitano, 1961.

— *La casa colonial venezolana,* Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1962.

— *La arquitectura colonial en Venezuela,* Caracas, Armitano, 1965.

— *Venezuela. Monumentos Históricos y Arqueológicos,* México, Instituto de Geografía e Historia, 1966.

— *Templos coloniales de Venezuela,* Caracas, Armitano, 1976.

— *La Arquitectura de las Islas Canarias (1420-1788),* Caracas, Armitano, 1995.

— «Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas», *Boletín del CYHYE,* núm. 3 (1965).

GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla Monumental y Artística,* 3 vols., Sevilla, 1889-1892.

— *Historia de los barros vidriados sevillanos. Desde sus orígenes a nuestros días,* Sevilla, Ayuntamiento, 1995.

GILA MEDINA, Lázaro, «El Mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo,* Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 127-141.

— *Arquitectura religiosa de la Baja Edad Media en Baeza y Úbeda,* Granada, Universidad, 1994.

GODDARD KING, Georgiana, «Algunos rasgos del influjo oriental en la arquitectura española de la Edad Media», *Arquitectura,* núm. 48 (1923), págs. 85-92.

GÓMEZ DE CASO ZURIAGA, Jaime, *Las Techumbres mudéjares del Castillo de Belmonte,* Cuenca, Diputación, 1984.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, «Ante lapidem lignum fuit. Algo más que bóvedas de crucería», en AA.VV., *Ars Lignea. Las iglesias de madera en el País Vasco,* Madrid, Electa, 1996.

GÓMEZ-MORÁN TURINA, Mario, «Arquitectura del Siglo XIX», en *Historia de la Arquitectura Española,* vol. 5, Madrid, Planeta, 1987.

GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *Las iglesias de las «Siete Villas»,* Granada, Instituto Gómez-Moreno, 1989.

— «La visita a las Alpujarras de 1578-79», en *Homenaje al Prof. Darío Cabanelas Rodríguez, O.F.M., con motivo de su LXX Aniversario,* Granada, Universidad, 1987, págs. 355-367.

— «Las primeras iglesias construidas en las Alpujarras. Aportación documental», *Cuadernos de Arte* (1989), núm. XX, págs. 189-192.

— *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650). Diócesis de Granada y Guadix-Baza,* Granada, Universidad, 1989.

— «El Mudéjar Granadino», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano: Del Islam al Nuevo Mundo,* Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 143-155.

— *La iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e Historia,* Albolote, Fundación Francisco Carvajal, 1994.

GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada,* Granada, Imp. Indalecio Ventura, 1892.

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Arte Mudéjar Toledano,* Madrid, Leoncio de Miguel, 1916.

— «El Arte Árabe Español hasta los Almohades. Arte Mozárabe», *Ars Hispaniae,* vol. III, Madrid, Plus Ultra, 1951.

— *Primera y Segunda parte de las reglas de carpintería hecho por Diego López de Arenas en este año de MDCVIII,* Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1966.

GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, «Jaime Fanegas y la declinación de la tradición mudéjar en la carpintería del siglo XVI. Notas biográficas», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejaris-*

mo: Arte, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 241-245.
— «Mosén Juan de Lanuza, caballero, alarife y morisco zaragozano», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 261-267.
— «Los moriscos zaragozanos en los oficios de la construcción. Circunstancias laborales y económicas», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 651-665.
— «La rejola, un material de construcción en Zaragoza, en el siglo XVI», *Artigrama*, 1 (1984), págs. 85-112.
— «Fundamentos de la omnipresencia del ladrillo en la arquitectura zaragozana del siglo XVI o los problemas del uso de la piedra en la construcción», *Artigrama*, 2 (1985), págs. 47-56.
— *Arquitectura Civil en Zaragoza en el siglo XVI*, 2 vols., Zaragoza, Ayuntamiento, 1987-1988.
— «El Palacio de los Reyes Católicos. Descripción Artística», en AA.VV., *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998, págs. 231-287.
GONZÁLEZ CRISTÓBAL, Margarita, *Inventarios Documentales. Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, 1316-1936*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.
GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, «El mudéjar en el Monasterio de Santa Clara de Moguer (Huelva)», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 269-283.
GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, «La condición social y actividades económicas de los mudéjares andaluces», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 411-425.
— «El trabajo mudéjar en Andalucía. El caso de Sevilla (siglo XV)», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, páginas 39-56.
— y RÍO MARTÍN, Juan del (editores), *Los Mozárabes. Una minoría olvidada*, Sevilla, Fundación El Monte, 1998.
GONZÁLEZ RAMÍREZ, María Isabel, *El trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1995.
GONZALO MAESO, David, *Garnata Al-Yahud. Granada en la historia del judaísmo español*, Granada, Universidad, 1990
GUARDA, Gabriel, «Construcciones tradicionales de madera en el sur de Chile», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (1971), vol. XXIII, págs. 49-67.
— «Pueblos de Indios en Chile. Norte "Chico", Zona Central y Sur», en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993.
GUITART APARICIO, Cristóbal, *Arquitectura gótica en Aragón*, Zaragoza, Librería General, 1979.
GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura Virreinal en Cuzco y su Región*, Cuzco, Universidad Nacional de San Antonio Abad, 1987.
— «Arquitectura Colonial. Teoría y Praxis», *Resistencia*, Instituto Argentino de Investigaciones en la Historia de la Arquitectura y Urbanismo, 1980.
— ESTERAS, Cristina y MÁLAGA, Alejandro, «El Valle del Colca (Arequipa). Cinco Siglos de Arquitectura y Urbanismo», *Resistencia*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1986.
— *Evolución Histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*, Lima, Epígrafe Editores S.A., 1992.
— (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993.
— «Presencia Mudéjar en la arquitectura del Perú», en *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, páginas 239-252.
— «Manifestaciones mudéjares en Perú», en Gonzalo Borrás Gualís (coord.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Unesco, 1996, págs. 215-226.
— *et alii*, *Arquitectura del Altiplano Peruano*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1986.
— y VIÑUALES, Graciela, «San Francisco de Quito», *Trama*, núm. 1 (1977), págs. 36-38.
GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, Junta de Castilla y León, 1997.
GUTIÉRREZ MORENO, Pablo, «La Capilla sevillana de la Quinta Angustia», *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1929), núm. 15, págs. 233-245.
GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura)*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1987.
HARTH-TERRE, Emilio, *Perú. Monumentos Históricos*

y *Arqueológicos,* México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio, «Perspectiva historiográfica finisecular del mudéjar en la Península, Archipiélagos Atlánticos e Iberoamérica», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo,* Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 17-33.

— «Historicismo y Eclecticismo en España: los orígenes del discurso de la cultura moderna y sus valores de la Ilustración al Romanticismo», en AA.VV., *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra,* Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, págs. 81-101.

— y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura Mudéjar Granadina,* Granada, Caja de Ahorros, 1989.

— y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (eds.), *Mudéjar Iberoamericano: Una expresión cultural de dos mundos,* Granada, Universidad, 1993.

HERAS GARCÍA, Felipe, «La iglesia parroquial de Aldea de San Miguel (Valladolid)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* tomo XL-XLI, págs. 211-220. Valladolid, 1975.

HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio, «Pervivencias de la carpintería mudéjar en la arquitectura civil del Puerto de la Cruz (Tenerife)», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte,* Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 323-326.

HERNÁNDEZ FRANYUTI, Regina, *Análisis de ejemplos comparativos entre la arquitectura mudéjar de Toledo y Michoacán,* México, Tesis de Licenciatura, 1979.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos y MARTÍNEZ MONTIEL, Luis, «Arquitectura Mudéjar en Andalucía Occidental», en *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo,* Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 169-177.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos y MORALES, Alfredo J., *El Real Alcázar de Sevilla,* Londres, Scala Publishers Ltd., 1999.

HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, M.ª Concepción, *Los monasterios de Jerónimas en Andalucía,* Sevilla, Universidad, 1976.

IBN AL-JATIB, *Historia de los Reyes de la Alhambra* (ed. Emilio Molina y José María Casciaro), Granada, Universidad, 1998.

IBN AL-KARDABUS, *Historia de al-Ándalus* (ed. Felipe Maíllo), Madrid, Akal, 1986.

IBN JALDUN, *Al-Muqaddima,* México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Instrucciones que los virreyes de Nueva España dejaron a sus sucesores, México, Imprenta Imperial, 1867.

ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, «Torres Mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y de su evolución», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* núm. 39, 1937, págs. 173-189.

— *et alii, De la Aljafería,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.

IRADIEL, Paulino, MORETA, Salustiano y SARASA, Esteban, *Historia medieval de la España cristiana,* Madrid, Cátedra, 1989.

IRARRAZÁBAL, Amaya, «Asentamientos indígenas en la región de Tarapaca, Chile», en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina,* Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993, págs. 522-523.

IZQUIERDO BENITO, Ricardo, *Un espacio desordenado: Toledo a fines de la Edad Media,* Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

— «Datos sobre la construcción en Toledo en el siglo XV: materiales, herramientas y ordenanzas», *Cahiers de la Mediterranée,* núm. 31 (1985), págs. 151-164.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, «Arquitectura mudéjar y repoblación: el modelo onubense», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo,* Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 237-253.

— «Arquitectura Gaditana de Epoca Alfonsí», en *Cádiz en el siglo XIII,* Cádiz, 1983, págs. 135-159.

— y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel, *Cartografía de la Montaña Hueca,* Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1997.

JIMÉNEZ LOZANO, José, *Madrigal de las Altas Torres. Monasterio de Nuestra Señora de Gracia,* León, Edilesa, 1994.

JORDANO BARBUDO, María de los Ángeles, *Arquitectura medieval cristiana en Córdoba (Desde la reconquista al inicio del Renacimiento),* Córdoba, Universidad, 1996.

— MORENO CUADRO, Fernando y MUDARRA BARRERO, Mercedes, *Iglesias de la Reconquista. Itinerarios y puesta en valor,* Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.

KOTHE, Christiane, «Algunos aspectos de la importancia socioeconómica de los moriscos granadinos en el oficio de la carpintería», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía,* Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 625-633.

— «Granada, 1492-1568: Urbanismo Nazarí Exigencias castellanas, el ejemplo de las iglesias parroquiales», en AA.VV., *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 449-465.

KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

LACARRA DUCAY, M.ª Carmen, «Rasgos mudéjares en la pintura gótica aragonesa», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, páginas 71-107.

LACAVE, José Luis, *Sefarad, Sefarad. La España Judía*, Madrid, Lunwerg, 1987,

— *Juderías y Sinagogas Españolas*, Madrid, Mapfre, 1992.

LA-CHICA GARRIDO, Margarita, «Mozárabes y Judíos en la alta Edad Media», en AA.VV., *I Jornadas de Cultura Islámica. Al-Ándalus, ocho siglos de Historia*, Toledo, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987, págs. 51-55.

LADERO QUESADA, Manuel F., *Las ciudades de la Corona de Castilla en la Baja Edad Media (siglos XIII al XV)*, Madrid, Arco Libros, 1996.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Historia de Sevilla. La ciudad medieval (1248-1492)*, Sevilla, Universidad, 1989.

— (Director), «Andalucía, de la Edad Media a la Moderna», *Cuadernos de Historia*, vol. 7, Madrid, C.S.I.C., 1977.

— *Los Mudéjares de Castilla y otros estudios de Historia Medieval Andaluza*, Granada, Universidad, 1989.

— «Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 349-390.

— (ed.), *Actas del Symposium La incorporación de Granada a la Corona de Castilla*, Granada, 1993.

— y SÁNCHEZ HERRERO, J., «Iglesia y Ciudades», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 227-264.

— «Toledo y Córdoba en la baja Edad Media. Aspectos urbanísticos», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, vol. XXX (1998), págs. 181-220.

LAFORA, Carlos R., *Andanzas en torno al Legado Mozárabe*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1991.

LAGUNA PAUL, Teresa, «La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla», en *Metrópolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999, págs. 41-72.

LAMBERT, Elie, *El Arte Gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid, Cátedra, 1977.

— «L'art mudéjar», *Gazette des Beaux Arts* (1933), tomo IX, págs. 17-33.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*, 1.ª edición, 2 vols., Barcelona, 1909; 2.ª ed., 3 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1930.

— *Historia de la arquitectura civil española, siglos I al XVIII* (2 vols.), Madrid, 1922.

— «Las iglesias españolas de ladrillo», *Forma* (1904), tomo I, núm. 6. págs. 223-240 y núm. 7, págs. 243-259.

— *La arquitectura Hispanoamericana en la épocas de la Colonización y de los Virreinatos*, Madrid, 1922.

LANDA BRAVO, José, «Los zócalos pintados mudéjares en el convento de Santo Domingo el Real de Segovia», en *Archivo Español de Arte*, t. LII, núm. 205, 1979, págs. 1-34.

LAVADO PARADINAS, Pedro J., «Carpintería y otros elementos mudéjares en la provincia de Palencia», en AA.VV., *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1981, págs. 427-441.

— *Carpintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia, partido judicial de Astudillo, Baltanás y Palencia*, Palencia, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses-C.S.I.C., núm. 38, 1977.

— «Actualidad del arte mudéjar en España», *Revista Goya*, núm. 177, Madrid, 1983, págs. 144-147.

— «El Mudéjar desde la visión castellana», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 23-38.

— «La Carpintería mudéjar en la Tierra de Campos», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 189-201.

— «Los materiales del arte mudéjar castellano (Tierra de Campos)», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 529-545.

— «Las yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y León», en AA.VV., *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, págs. 399-440.

— «Mudéjares y moriscos en los conventos de Clarisas de Castilla y León», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 391-419.
— «Morerías castellanoleonesas», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 719-751.
— «Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos», en *Al-Ándalus*, t. XLIII, 1978, págs. 427-454.
— «Artes Aplicadas», en *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito, 1996.
— «Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: El Yeso», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, págs. 435-452.
— «Braymi, un yesero mudéjar en los monasterios de clarisas de Astudillo y Calabazanos», *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, núm. 39 (1977), págs. 19-33.
— «Capilla funeraria de don Diego Gómez de Sandoval en la Peregrina, de Sahagún», en *Tierras de León*, núm. 26 (1977), págs. 51-56.
— «Dos obras inéditas del yesero palentino Alonso Martínez de Carrión», *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, núm. 40 (1978), págs. 211-215.
— «El palacio mudéjar de Astudillo», en *II Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, Diputación, 1990, págs. 579-599.
— «La ciudad mudéjar: espacios y nuevas funciones», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 431-446.
— «La iglesia Parroquial de la Asunción en Moratilla de los Meleros (Guadalajara)», *Wad-al-Hayara*, núm. 5 (1978), págs. 115-122.
— «Lexicografía del arte mudéjar: el yeso. Estado de la cuestión», en AA.VV., *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 523-548.

LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Estudios sobre los mudéjares en Aragón*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996.
— «Los mudéjares aragoneses y su aportación a la economía del reino. Estado actual de nuestros conocimientos y vías para su estudio», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 91-111.
— «El urbanismo de las morerías y de los núcleos rurales en Aragón y Navarra. Estado de la cuestión y propuestas de estudio», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 519-534.
— y FALCÓN PÉREZ, M.ª Isabel, *Zaragoza en la baja Edad Media*, Zaragoza, Librería General, 1977.

LEVI-PROVENÇAL, E. y GARCÍA GÓMEZ, E., *El siglo XI en 1.ª persona. Las Memorias de 'Abd Allah, ultimo rey zirí de Granada, destronado por los almorávides (1090)*, Madrid, Alianza, 1995.

LEVINTON, Norberto R., «Pervivencias mudéjares en la arquitectura de la iglesia de Jesús. Provincia Jesuítica del Paraguay (1757-1767)», en *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 573-596.

LIROLA DELGADO, J., *El poder naval de al-Ándalus en la época del Califato Omeya*, Granada, Universidad, 1993, pág. 292.

LOMBARD, M., «Arsenaux et bois de marine dans la Méditerranée musulmane. VII-XI siècle», en *Le navire et l'économie maritime du moyen âge au XVIII siècle, principalment en Méditerranée. Deuxième Colloque international d'Histoire maritime*, París, 1958, págs. 53-106.
— *L'Islam dans sa première grandeur*, París, Flammarion, 1971.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Ana M.ª e IZQUIERDO BENITO, Ricardo (coord.), *El Legado Material Hispanojudío*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, Diputación, 1987.
— «El Albayzín morisco», *Cuadernos de Arte* (1985-86), núm. XVII, págs. 247-262.
— «Urbanismo granadino del siglo XVI: el entramado callejero», *Cuadernos de Arte* (1987), núm. XVIII, págs. 169-174.
— «La arquitectura mudéjar: situación historiográfica y nuevos planteamientos», *Manuel Toussaint, su proyección en la Historia del Arte Mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, México, UNAM, 1992, págs. 117-130.
— «La carpintería de lo blanco en el mudéjar andaluz y americano», *IV Seminario Arquitectura Andalucía-América. Formación profesional y artes*

decorativas en Andalucía y América, Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, págs. 57-71.

— *et alii, Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva España*, México, Azabache, 1992.

— «El Mudéjar en el Caribe y Nueva España», en Gonzalo Borrás Gualís (coord.), *El Arte Mudéjar. Zaragoza*, UNESCO, 1996, págs. 169-186.

— *Colección de documentos para la historia del arte en Granada. Siglo XVI*, Granada, Universidad, 1993.

— «Tecnología Mudéjar», *Coloquio Hispano-Italiano de Arqueología Medieval*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1992, págs. 297-309.

LÓPEZ RAJADEL, Fernando, *Crónicas de los Jueces de Teruel (1176-1532)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.

LOZANO, E. (coord.), *Actas del Congreso «Proyección Histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, Valladolid, 1993, 3 vols.

LUCENA SAMORAL, Manuel (coordinador), *Historia de Iberoamérica. Tomo II. Historia Moderna*, Madrid, Cátedra, 1990.

LLADONOSA PUJOL, José, *Lérida Medieval*, Lérida, Dilagro, 1974.

LLEO CAÑAL, Vicente, *La Casa de Pilatos*, Madrid, Electa, 1998.

— *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979.

MADRAZO, P. de, «De los estilos en las artes», *La Ilustración Española y Americana*, núms. XV y XVI, 1888.

MADRE DE DIOS, Fray Agustín de la, *Tesoro Escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, México, UNAM, 1986.

MAINÉ BURGUETE, Enrique, «El urbanismo de la morería zaragozana a fines del siglo XVI», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 619-633.

MAKKI, Mahmud Ali, «El Islam frente a las comunidades no musulmanas», en AA.VV., *I Jornadas de Cultura Islámica. Al-Ándalus, ocho siglos de Historia*, Toledo, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987, págs. 43-49.

MÁLAGA MEDINA, Alejandro, «Las Reducciones Toledanas en el Perú», en R. Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo en la región andina*, págs. 263-316.

MALALANA UREÑA, Antonio y MUÑOZ CASCANTE, Itziar, «Precios y salarios de la construcción en el reino de Navarra en el siglo XIV. Zalema Zaragozano, maestro de obras», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 219-228.

MALPICA CUELLO, Antonio, *Medio Físico y poblamiento en el delta del Guadalfeo. Salobreña y su territorio en época medieval*, Granada, Universidad, 1996.

— *Poblamiento y Castillos en Granada*, Madrid, Lunwerg-El Legado Andalusí, 1996.

MALPICA, A. y QUESADA, T. (eds.), *Los orígenes del Feudalismo en el mundo Mediterráneo*, Granada, Universidad, 1994.

MANZANO MARTOS, Rafael, «Casas y Palacios en la Sevilla almohade. Sus antecedentes Hispánicos», en Julio Navarro Palazón (ed.), *Casas y Palacios de Al-Ándalus. Siglos XII y XIII*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 315-352.

MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, «Reconstrucción del Palacio del Condestable Miguel Lucas de Iranzo (Jaén)», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 173-178.

MAQUÍVAR, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.

MARCO DORTA, Enrique, *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1988 (3.ª edición).

— *Materiales para la Historia Cultural en Venezuela*, Madrid, 1967.

— «Iglesias renacentistas en las riberas del Lago Titicaca», *Anuario de Estudios Americanos*, II (1945).

— «Arte en América y Filipinas», *Ars Hispaniae* (XXI), Madrid, Plus Ultra, 1973.

— *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, Sevilla, C.S.I.C., 1951.

MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., Madrid, C.S.I.C.-Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-86.

El Largo siglo XVI, Madrid, Taurus, 1989

— «Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España», *Ars Longa* (1994), núm. 5, págs. 45-52.

MARIATEGUI, E. de, *Glosario de la carpintería de lo blanco de Diego López de Arenas*, 4.ª ed., Madrid, 1912.

MARIATEGUI OLIVA, Ricardo, *Techumbres y Artesonados Peruanos*, Lima, 1975.

MARÍN FIDALGO, Ana, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Guadalquivir, 1999.

MARKMAN, Sidney David, «Mudéjar survivals in architectural design and construction in colonial Chiapas, México», *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas* (México, 1976), vol. II, págs. 539-553.

— *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, Tuxla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993.

MARQUÉS DE SAN FRANCISCO, *Un bibliófilo en el Santo Oficio*, México, Librería de Pedro Robredo, 1920.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, 1991.

MARTÍN BUENO, Manuel, ERICE LACABE, Romana y SÁENZ PRECIADO, María Pilar, *La Aljafería: Investigación Arqueológica*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1987.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid (Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, Tomo XIII)*, Valladolid, 1983.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel, *Santa Cruz de la Palma. La ciudad renacentista*, Santa Cruz de Tenerife, Cepsa, 1995.

— *Arquitectura doméstica canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1978.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *La Loza Dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

— «El llamado Palacio del rey don Pedro de Toledo», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 399-416.

— *Cerámica Hispanomusulmana. Andalusí y Mudéjar*, Madrid, Ediciones El Viso, 1991, págs. 221-227.

— «Hacia un "Corpus" de la carpintería de lo blanco», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 125-131.

— «Sobre las armaduras en el arte mudéjar toledano», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. II, Granada, 1973.

— *Mudéjar Toledano. Palacios y Conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas, 1980.

— *Conventos de Toledo*, Madrid, El Viso, 1990.

— «Formas voladas en la Carpintería Mudéjar Toledana», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 207-213.

— «Carpintería mudéjar toledana», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 12, págs. 225-266.

MARTÍNEZ LIÉBANA, Evelio, *Los judíos de Sahagún en la transición del siglo XIV al XV*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.

MARTÍNEZ MONTIEL, Luis y MORALES, Alfredo J., *La Catedral de Sevilla*, Londres, Scala Publishers Ltd., 1999.

MAZA, Francisco de la, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

MAZUELA, Rosario, «Arte Mudéjar en Burgos. Las huellas musulmanas en Las Huelgas y en el Hospital del Rey», *Reales Sitios*, núm. 92 (1987), págs. 37-44.

MICHELL, George, *La Arquitectura del Mundo Islámico*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

MIGUEL, Juan Carlos de, «Los alarifes de la villa de Madrid en la Baja Edad Media», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 27-37.

MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, «El Monasterio de Tentudía, vicaría de la Orden Militar de Santiago», en AA.VV., *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte, 1985, págs. 169-186.

— «Corpus de techumbres mudéjares en Extremadura», *Norba-Arte*, núm. 3, 1982, págs. 33-48.

— «El lazo mudéjar extremeño», *Norba-Arte*, núm. 5, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984.

— «El mudéjar guadalupense», en *Norba-Arte*, núm. 6, 1985, págs. 29-41.

— «Religiosidad y Ciudad. Las modificaciones urbanísticas en el Cáceres medieval intramuros y las órdenes religiosas», en *Norba-Arte*, núm. 16, 1996, págs. 35-55.

— «El Mudéjar en Extremadura», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 99-109.

— *El Mudéjar en Extremadura*, Salamanca, Institución Cultural El Brocense-Universidad de Extremadura, 1987.

— «El Mudéjar en Extremadura», en G. Borrás (coord.), *El Arte Mudéjar*, págs. 83-96.

— «Repercusiones del Arte Mudéjar en América», *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte: Relaciones Artísticas entre la Península Ibérica y América*, Valladolid, Universidad, 1990, págs. 173-177.

MOLINA MOLINA, Ángel Luis, *Urbanismo Medieval. La Región de Murcia*, Murcia, Universidad, 1992.

MONTERO VALLEJO, Manuel, *Historia del Urbanismo en España I. Del Eneolítico a la Baja Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1996.

— «Corrales y adarves, formas particulares de entender el espacio urbano en la España medieval», *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, págs. 123-147.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, Universidad, 1986, vol. I, págs. 87-112.

MORALES, A., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación, 1989.

MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Málaga, Universidad, 1988.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., *Arquitectura medieval en la Sierra de Aracena*, Sevilla, Diputación, 1976.

— «Reflexiones sobre algunas iglesias mudéjares del Aljarafe sevillano», en I. Henares y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 39-54.

— «Arte Mudéjar en Andalucía», en G. Borrás Gualís (coordinador), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996, págs. 119-136.

— «Los inicios de la arquitectura mudéjar en Sevilla», en *Metrópolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999, págs. 91-106.

— «El Arte Mudéjar como síntesis de culturas», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano: Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 59-65.

— *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, Diputación, 1977.

MORALES, Alfredo J. y SERRERA, Juan Miguel, «Obras en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempos de los Reyes Cátolicos», *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), págs. 57-65.

MORALES PADRÓN, Francisco (director), *Historia de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1992.

— «Historia de Sevilla», *La ciudad del Quinientos*, Sevilla, Universidad, 1989.

MORENO VILLA, José, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

MORTE GARCÍA, Carmen, «El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 142-149.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, «Mudéjar en la Rioja», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981, págs. 211-224.

MUÑOZ COSME, Alfonso, «Cuatro siglos de intervenciones en la Alhambra de Granada (1492-1907)», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 27 (1991), págs. 151-175.

MUÑOZ GARRIDO, Vidal, «La morería de Teruel. Un espacio abierto», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 677-685.

NAVAGERO, Andrés, «Viaje a España del magnífico micer Andrés Navagero, embajador de Venecia al emperador Carlos V», en J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952, págs. 839-876.

NAVAL MAS, Antonio, «Las herramientas medievales y la carpintería mudéjar (El friso de los carpinteros de la techumbre de Teruel)», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 611-617.

NAVARRO, J. G., *La escultura en El Ecuador*, Madrid, 1929.

NAVARRO PALAZÓN, Julio (ed.), *Casas y Palacios de al-Ándalus. Siglos XII y XIII*, Madrid, Lunwerg, 1995.

— y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro, «Casas y palacios de al-Ándalus. Siglos XII-XIII», en Julio Navarro Palazón (ed.), *Casas y Palacios de al-Ándalus. Siglos XII y XIII*, Madrid, Lunwerg, 1995.

— y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro, «El castillejo de Monteagudo: Qasr ibn Sad», en Julio Navarro Palazón (ed.), *Casas y Palacios de al-Ándalus. Siglos XII y XIII*, Madrid, Lunwerg, 1995, páginas 63-103.

NICOLINI, Alberto, «Sobre la inserción urbana mudéjar de las iglesias en Andalucía e Hispanoamérica», en *Cuadernos de Arte*, 1996, núm. 27, págs. 39-54

— «El mudéjar en Paraguay y Argentina», en G. Borrás Gualís (ed.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja y Unesco, 1996, págs. 245-253.

— «Urbanismo mudéjar en España e Hispanoamérica», en AA.VV., *Actas del VII Simposio In-*

ternacional de Mudejarismo, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 565-572.
— «El urbanismo regular y la iglesia mudéjar-clasicista en Canarias y en América», *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana*, tomo II. Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, págs. 1175-1190.
NIETO CUMPLIDO, Manuel, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, Cajasur, 1998.
NOVELLA MATEO, Ángel, «El artesonado de la catedral de Teruel (Santa María de Mediavilla)», *Teruel*, 32, julio-diciembre, 1964.
— «La cerámica mudéjar turolense», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 110-119.
— «Noticias breves sobre el mudéjar de la madera en la provincia de Teruel», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 251-252.
— y RIBOT ARAN, Victoria, «Los Mudéjares en Teruel», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 245-251.
— y RIBOT ARAN, Victoria, «Jornales de alarifes mudéjares y precios de materiales de construcción en Teruel durante el siglo XIV», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 123-133.
NUERE MATAUCO, Enrique, *La Carpintería de lo Blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
— *La Carpintería de Lazo. Lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*, Málaga, Colegio de Arquitectos, 1990.
— «La carpintería Hispano-Musulmana», en AA.VV., *I Jornadas de Cultura Islámica. Al-Ándalus, ocho siglos de Historia*, Toledo, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987, págs. 77-82.
— «Influjo del tejido en la arquitectura hispanomusulmana», en AA.VV., *II Jornadas de Cultura Islámica. Aragón vive su historia*, Teruel, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1988, págs. 131-137.
— «Restauración de la carpintería mudéjar siguiendo las reglas de la carpintería dictadas por D. López de Arenas en 1619», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 343-360.
— «Consideraciones sobre la supuesta economía de la carpintería mudéjar», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 73-78.
— «Distribución de techumbres de madera en España», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 79-88.
— «La técnica de la carpintería de lo blanco en España y América», en *Formación Profesional y Artes Decorativas en Andalucía y América*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, págs. 47-55.
— «Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerías. La realización de sistemas decorativos geométricos hispano-musulmanes», *Madrider Mitteilungen* (1982), núm. 23, págs. 372-427.
— «La carpintería en España y América a través de los Tratados», en *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 173-187.
OJEA, Hernando, *Libro III de la Historia Religiosa de la Provincia de México de la Orden de Santo Domingo*, México, Museo Nacional de México, 1897.
Ordenanzas del trabajo, siglos XVI y XVII, México, Editorial «Elede» S.A., 1947.
Ordenanzas de Sevilla, Sevilla, Otaysa, 1975.
OREJÓN, Anacleto, *Historia de Astudillo y del convento de Santa Clara*, Palencia, Diputación Provincial, 1983.
ORIHUELA UZAL, Antonio, *Casas y Palacios Nazaríes. Siglos XIII-XV*, Madrid, Lunwerg, 1996.
ORTIZ CRESPO, Alfonso, «Techumbres y cubiertas mudéjares en el Ecuador», en I. Henares y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 265-286.
— «Influencias Mudéjares en Quito», en *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 227-238.
— «Influencias Mudéjares en Quito», en G. Borrás Gualís (ed.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja y UNESCO, 1996, págs. 203-213.
ORTOLA NOGUERA, Antonia, *El castillo de la Mota. Medina del Campo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994.

PACIOS LOZANO, Ana Reyes, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993

— «Bibliografía de Arte Mudéjar. Addenda (1992-1995)», *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), páginas 613-630.

PALM, Erwin Walter, *Los Orígenes del Urbanismo Imperial en América*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1951.

PALOMERO PLAZA, Santiago, «Apuntes historiográficos sobre la Sinagoga del Tránsito, Toledo», en Ana M.ª López Álvarez y Ricardo Izquierdo Benito (coords.), *El Legado Material Hispanojudío*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, páginas 143-180.

PALOU, Joana María y PLANTALAMOR, Luis, «Techumbres mudéjares en Mallorca», *Mayurqa* (1974), vol. XII, págs. 146-166.

— «Notas sobre la arquitectura religiosa de la colonización catalana en Mallorca (siglos XIII y XIV)», *Mayurqa* (1976), núm. 16, págs. 221-263.

PAVÓN MALDONADO, Basilio, *Jerez de la Frontera ciudad medieval. Arte islámico y mudéjar*, Madrid, 1981.

— *Arte Toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1988.

— *Guadalajara medieval. Arte y arqueología árabe y mudéjar*, Madrid, C.S.I.C., 1984.

— *Alcalá de Henares medieval. Arte Islámico y Mudéjar*, Madrid, C.S.I.C., 1982.

— «Ocaña: una villa medieval. Arte islámico y mudéjar», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* (1977), Año XIII, págs. 187-216.

— *Arquitectura Islamica y Mudéjar en Huelva y su Provincia*, Huelva, Diputación Provincial, 1996.

— «Arte Islámico y Mudéjar en Cuenca», *Al-Qantara* (1983), vol. IV, fasc. 1 y 2, págs. 357-376.

— *Tudela, Ciudad Medieval: Arte Islámico y Mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1978.

— «Hacia un tratado de arquitectura de ladrillo árabe y mudéjar», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, págs. 329-360.

— *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1989.

— *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1990.

PELAEZ DEL ROSAL, Jesús, *La Sinagoga. Córdoba*, Ediciones El Almendro, 1994.

PEÑA GÓMEZ, María del Pilar, *Arquitectura y Urbanismo de Llerena*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991.

PÉREZ, Joseph, «Mozárabes y mudéjares en la España medieval», *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, I, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, págs. 239-250.

PÉREZ BOYERO, Enrique, «La construcción de las iglesias en el Marquesado de los Vélez», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 811-831.

PÉREZ CARRILLO, Sonia, «La tradición indígena en las Artes Coloniales», en *México Colonial*, Madrid, Museo de América, 1989, págs. 31-42.

PÉREZ EMBID, Florentino, *El mudejarismo portugués*, Madrid, C.S.I.C., 1955.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor, «La Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla. Alcances ideológicos, urbanos y arquitectónicos», en AA.VV., *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, págs. 131-145.

PÉREZ GONZÁLEZ, María Dolores, «La Casa de los Luna, en Daroca. El estudio de la heráldica como método de datación», *Actas II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de estudios Turolenses, 1982, págs. 179-184.

— y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, «Armaduras de madera en la Provincia de Jaén», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 285-289.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa, «Ábsides mudéjares de la Moraña (Ávila); su relación con modelos de Castilla la Vieja y León», en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, tomo I, págs. 289-295.

— *Arquitectura Mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.

— «El mudéjar, una opción artística en la Corte de Castilla y León», en *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito, 1996.

— *Mudejarismo en la Baja Edad Media*, Madrid, La Muralla, 1987.

— «El primer mudéjar castellano: casas y palacios», en J. Navarro Palazón (ed.), *Casas y Pala-*

cios de al-Ándalus, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 303-314.

— «Arquitectura Mudéjar en los antiguos reinos de Castilla, León y Toledo», en G. Borrás (coord.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996, págs. 31-61.

— DELGADO, Clara *et alii*, *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.

PÉREZ DE LA LASTRA Y VILLASEÑOR, Manuel, *La Sinagoga de Córdoba*, Córdoba, Diputación, 1990.

PÉREZ DE RIVAS, Andrés C. J., *Crónica y historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España*, México, Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1896.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Iglesias mudéjares del Reino de Murcia», *Revista de Arte Español* (1960-61), págs. 91-112.

— *et alii*, *Murcia*, Madrid, Fundación Juan March, 1976.

PESCADOR DEL HOYO, M.ª C., «La Hospedería Real de Guadalupe», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXI (1965), págs. 327-357, y tomo XXIV (1968), págs. 319-388.

PETRIZ ASO, Ana Isabel y SANMIGUEL MATEO, Agustín, «Consideraciones en torno a la morería de Calatayud: Distribución urbana de las tres comunidades religiosas en la Edad Media», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel; Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 663-676.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Azulejo Sevillano*, Sevilla, Padilla Libros, 1989.

PRAT PUIG, Francisco, *El pre-barroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*, Barcelona, Diputación, 1995.

PRIETO PANIAGUA, María Riansares, *La arquitectura románico-mudéjar en la provincia de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1980.

PRIETO VÁZQUEZ, Germán, «Arqueología de Santa María la Blanca», en Ana M.ª López Álvarez y Ricardo Izquierdo Benito (coord.), *El Legado Material Hispanojudío*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, págs. 347-362.

PRIETO VIVES, Antonio, «La carpintería hispanomusulmana», *Arquitectura* (1932), núms. 161-162, págs. 265-302.

PUERTA VILCHEZ, José Miguel, *Historia del Pensamiento Estético Árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*, Madrid, Akal, 1997.

PULGAR, Hernando del, *Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y Aragón*, Madrid, B.A.E., 1953.

QUEREJAZU, Pedro, «El Mudéjar como expresión cultural ibérica, y su manifestación en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia», en *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 253-264.

— «Aproximación a las manifestaciones del mudéjar en la audiencia de Charcas, hoy Bolivia», en G. Borrás Gualís (ed.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja-Unesco, 1996, págs. 227-236.

QUIROZ CHUECA, Francisco, *Las ordenanzas de gremios de Lima (s. XVI-XVIII)*, Lima, 1986.

RABANAQUE MARTÍN, Emilio, NOVELLA MATEO, Ángel, SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago y YARZA LUACES, Joaquín, *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981.

RÀFOLS, José F., *Techumbres y Artesonados Españoles*, Barcelona, Labor, 1945 (3.ª ed.).

RAMOS CASTRO, Guadalupe, *Juderías de Castilla y León*, Zamora, Fundación «Ramos Castro», 1988.

Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias mandadas imprimir ... por ... Carlos II, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1973.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo, «El Mudéjar y la Orden del Santo Sepulcro en Aragón», en AA.VV., *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte, 1985, págs. 247-254.

ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso y NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira, «Urbanismo de la morería murciana: Del arrabal de la Arrixaca a la morería», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 753-765.

RODRIGO ESTEVAN, María Luz, «Los mudéjares y su fuerza de trabajo en el ámbito urbano darocense (1423-1526)», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 143-165.

RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier, «Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX: breve resumen de tendencias, obras y autores», en AA.VV., *El arquitecto Martín*

Noel. Su tiempo y su obra, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, págs. 103-113.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, *La Arquitectura «Neoárabe» en España: El medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada, Universidad, 1996 (Microfichas).

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, «Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de Santa Cruz de Tenerife», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 327-331.

ROKISKI LÁZARO, María Luz, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación, 1985.

ROMERO, Elena, «Arte Ceremonial Judío», en A. M. López Álvarez y R. Izquierdo Benito (coord.), *El Legado Material Hispanojudío*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pág. 115-131.

RUBIO TORRERO, Beatriz, «Notas sobre las techumbres mudéjares turolenses», *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), págs. 535-546.

RUIZ HERNANDO, José Antonio, «El monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV», en *Guadalupe de Extremadura: Dimensión Hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*, Madrid, Junta de Extremadura, 1993, págs. 127-158.

— *El barrio de la Aljama hebrea de la ciudad de Segovia*, Segovia, Caja de Ahorros de Segovia, 1980.

— *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, 1988.

RUIZ MATEOS, Aurora, *Arquitectura Civil de la Orden de Santiago en Extremadura: La Casa de la Encomienda. Su proyección en Hispanoamérica*, Madrid, Diputación Provincial de Badajoz, 1985.

— «Residencias del Tribunal de la Inquisición de Llerena en Palacios Santiaguistas», en AA.VV., *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte, 1985, páginas 255-273.

— «Las Casas de la Encomienda pertenecientes a la Orden de Santiago en Tierras Extremeñas», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, tomo I, Cáceres-Badajoz, 1981, págs. 247-259.

— «Palacio de los priores de San Marcos de León, situado en Puebla del Prior», *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres-Badajoz, 1983, Vol. I, págs. 209-231.

RUZAFA GARCÍA, Manuel, «Las actividades industriales de la morería de Valencia», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 269-285.

— «En la morería de Valencia. La última sociedad mudéjar», en AA.VV., *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 95-100.

SALCEDO SALCEDO, Jaime, «Mudéjar en Colombia y Venezuela. Arquitectura y Urbanismo», en Gonzalo Borrás Gualís (ed.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja y Unesco, 1996, págs. 187-202.

— «Los Pueblos de Indios en el Nuevo Reino de Granada y Popayán», en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993, págs. 179-203.

SAN CRISTÓBAL, Antonio, *Arquitectura virreinal limeña*, Lima, Epígrafe Editores, 1992.

SAN NICOLÁS, fray Laurencio, *Arte y uso de Architectura (Madrid, s.i., 1639 y 1664)*, Valencia, Albatros, 1989.

SÁNCHEZ PÉREZ, María del Pilar, *El Monasterio de los Santos Facundo y Primitivo de Sahagún*, Sahagún, Gráficas Santa Marta, 1993.

SÁNCHEZ SAUS, Rafael, «Aspectos de la religiosidad urbana bajomedieval: Las fundaciones funerarias de la aristocracia sevillana», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 299-311.

SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa, «Materiales y técnicas en el arte mudéjar de la Moraña», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 365-372.

SANMIGUEL MATEO, Agustín, «Sobre el empleo de "Opus Spicatum" en el mudéjar aragonés», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 389-395.

— «Decoración de yeso en la torre de San Andrés de Calatayud», en AA.VV., *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, páginas 387-398.

— «Un ejemplo de ductilidad del trabajo mudéjar: el abovedamiento de las torres-alminares en la comarca de Calatayud», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 209-229.

— *Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.
— *Arte mudéjar en la comunidad de Calatayud*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982.
SANTAMARÍA, Juan Manuel, «El románico de ladrillo en la villa de Cuéllar», *Estudios segovianos*, tomo XXV, Segovia, 1973, págs. 445-462.
SANTAMARÍA CONDE, Alfonso y GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, Luis G., *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1981.
SANTIAGO CRUZ, Fr., *Las Artes y los Gremios en la Nueva España*, México, Jussa, 1960.
SANZ SANCHO, Iluminado, «Las parroquias en la sociedad urbana cordobesa bajomedieval», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 313-318.
SAVI, María Emilia, «Archi-diàframma: contributi per una tipología architettonica», *Arte Medievale*, II Serie, Anno I, núm. 1 y 2 (1987), páginas 163-181.
SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Los Monumentos de la Ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1963.
— *Las Artes en Colombia. La Arquitectura Colonial*, Bogotá, Lerner, 1967.
— *Techumbres mudéjares de la Nueva Granada*, Cali, Universidad del Valle, 1965.
— «Pervivencias Hispanomusulmanas en Hispanoamérica», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 509-517.
— «El Artesonado de la Catedral de Teruel como "Imago Mundi"», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 149-156.
— «¿Existe el mudejarismo en Hispanoamérica?», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 45-49.
— MESA FIGUEROA, José de y GISBERT DE MESA, Teresa, «Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia», *Summa Artis*, vol. XXVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
SOBRADIEL VALENZUELA, Pedro I., *La arquitectura de la Aljafería. Estudio histórico-documental*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998.
SZMOLKA CLARES, José, «El gobierno municipal de Granada y la Capitanía general (1492-1516)», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 85-91.
— MORENO TRUJILLO, Amparo y OSORIO PÉREZ, María José, *Epistolario del conde de Tendilla (1504-1506)*, Granada, Universidad, 1996.
TEJEDOR MICO, G. J., «Arquitectura mudéjar zamorana», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo* (1988), págs. 181-268.
TÉLLEZ, Germán y MOURE, Ernesto, *Arquitectura Doméstica. Cartagena de Indias*, Bogotá, Universidad de los Andes y Escala, 1995.
TERÁN BONILLA, José Antonio, «La formación del gremio de albañiles de la ciudad de Puebla, en el siglo XVI y sus ordenanzas», *Cuadernos de Arquitectura Docencia* (1993), núm. 11, págs. 13-17.
— «Los gremios de arquitectos en la Nueva España», *Anales del Museo Michoacano*, México, núm. 6 (1997), págs. 201-213.
— «Los gremios de albañiles en España y Nueva España», *Imafronte*, núm. 12-13 (1998), págs. 341-356.
TERRASSE, Henri, *L'art hispano-mauresque, des origines au XIIᵉ siecle*, París, Publicationes de l'Institut des Hautes Études Marocaines, 1932.
— «Formación y fuentes del arte mudéjar toledano», *Archivo Español de Arte* (1970), tomo XLIII, núm. 169-172, págs. 385-393.
TERRASSE, Michel, «Talavera Hispano-musulmane (Notes Histórico-archéologiques)», *Melanges de la Casa de Velázquez*, núm. 6 (1970), págs. 79-112.
— «Les églises mudéjares d'Erustes et Mesegar», *Al-Ándalus*, núm. 29 (1964), págs. 337-355.
TOAJAS ROGER, María Ángeles, «Datos documentales para la biografía de Diego López de Arenas», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 279-283.
— «Los Oficios de Alarifes en el siglo XVII», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 163-172.
— «Carpintería y arquitectura del Renacimiento en Madrid: Las techumbres de la parroquial de Camarma de Esteruelas», *Anales de Historia del Arte*, núm. 5 (1995), págs. 19-54.
— «La Techumbre del presbiterio de Santa Clara de Tordesillas. Análisis histórico-artístico y algunas conclusiones de su estudio», *Homenaje a Jesús Hernández Perera*, Madrid, 1993, págs. 173-189.

— «En torno al llamado «Estilo Cisneros»: La techumbre del Paraninfo de Alcalá de Henares», *La Universidad Complutense y las Artes*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, págs. 75-95.

— *Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Diputación, 1989.

— «Aportación a la lexicografía española de arquitectura del siglo de Oro: Vocabulario de carpintería y de alarifes en Diego López de Arenas», *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, págs. 665-682.

— (ed.), *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes*, Madrid, Visor Libros, 1997.

TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la, *Moros Zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1935.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, *Las Congregaciones de los Pueblos de Indios*, México, UNAM, 1995.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar», *Ars Hispaniae*, vol. IV, Madrid, Plus Ultra, 1949.

— «La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca», *Archivo Español de Arte*, núm. 99 (1952), págs. 209-221.

— «La iglesia de Santa María de Mediavilla y la arquitectura mudéjar en Aragón», *Archivo Español de Arte*, núm. 102 (1953), págs. 81-97.

— «Naves de edificios anteriores al siglo XIII cubiertas con armaduras de madera sobre arcos transversales», *Obra Dispersa. III*, Madrid, Instituto de España, 1985, págs. 173-183.

— «Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpiaños a partir del siglo XIII», *Obra Dispersa. III*, Madrid, Instituto de España, 1985, págs. 185-215.

— «El más antiguo alfarje conservado en España», *Obra Dispersa*, tomo II, Madrid, Instituto de España, 1981, págs. 348-356.

— *Ciudades Hispanomusulmanas*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1985.

— «Por el Toledo mudéjar: El Toledo aparente y el oculto», *Obra Dispersa*, vol. 6, Madrid, Instituto de España, 1983, págs. 341-360.

— «Los Reyes Católicos en la Alhambra», *Obra Dispersa*, vol. 4, págs. 371-391.

— «El estilo mudéjar en la arquitectura mexicana», *al-Ándalus*, vol. VI (1941), págs. 50-51.

TORRES FERNÁNDEZ, M.ª del Rosario, «La Arquitectura Civil y Religiosa en los siglos XVI al XVIII», en AA.VV., *Almería* (tomo IV), Granada, Editorial Andalucía, 1983, págs. 1299-1312.

— y VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio, «Aspectos de la arquitectura mudéjar almeriense: materiales y técnicas», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 559-570.

TORRES GARIBAY, Luis Alberto, *Tecnología constructiva en la zona lacustre de Pátzcuaro y región Morelia* (Tesis Doctoral Inédita), México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1999.

TORRO ABAD, Josep, «El urbanismo mudéjar como forma de resistencia. Alquerías y morerías en el reino de Valencia (siglos XIII-XVI)», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 535-598.

TOUSSAINT, Manuel, *Arte Mudéjar en América*, México, Porrúa, 1946.

— *Paseos Coloniales*, México, Imprenta Universitaria, 1939.

— *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1983.

— «Fray Andrés de San Miguel, Arquitecto de la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1945), núm. 13, págs. 5-15.

TOVAR DE TERESA, Guillermo, *La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*, México, Espejo de Obsidiana, 1987.

— *La ciudad de los palacios: Crónica de un patrimonio perdido*, México, Vuelta, 1990.

TRAMOYERES BLASCO, Luis, *Instituciones gremiales: su origen y organización en Valencia*, Valencia, Domenech, 1889.

ÚBEDA, Andrés, *Los zócalos mudéjares del convento de Santa Clara de Córdoba*, «Goya» (1985), núm. 185, págs. 299-304.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, «Un motivo ornamental en la arquitectura medieval de ladrillo de Tierra de Campos», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 391-397.

— *Arquitectura Mudéjar en León y Castilla*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1981.

— «Arte de los siglos XII a XV y cultura mudéjar», en *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito, 1996.

— «Arquitectura mudéjar y repoblación. Bases para una hipótesis», *Homenaje a Jesús Hernández Perera*, Madrid, 1993, págs. 207-213.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo, *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, Guadalquivir, 1991.

VALOR PIECHOTTA, Magdalena, *El último siglo de la Sevilla Islámica (1147-1248)*, Sevilla, Universidad, 1995.

— *La arquitectura militar y palatina en la Sevilla Musulmana*, Sevilla, Diputación, 1991.

VALLADAR, Francisco de Paula, *Las Ordenanzas de Granada y el «arte nuevo»*, «La Alhambra» (1905), págs. 321-324 y 346-349.

VARGAS, José María, *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el Patrimonio Artístico*, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.

VARGAS UGARTE, Rubén, *Los Jesuitas en el Perú y el Arte*, Lima, Librería e Imprenta Gil, 1963.

VIGUERA-MOLINS, María Jesús, «Mudéjares y Moriscos: El Islam en la Península Ibérica (siglos XI al XVII) y sus relaciones culturales», en AA.VV., *al-Ándalus. Allende el Atlántico*, Madrid, UNESCO-El Legado Andalusí, 1997, págs. 82-99.

VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos, *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (obras de restauración y conservación. 1923-1936)*, Granada, Comares, 1988.

VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio y TORRES FERNÁNDEZ, M.ª del Rosario, «Armaduras mudéjares en las iglesias de la provincia de Almería», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 291-302.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Introducción a la Arquitectura Regionalista. El modelo sevillano*, Córdoba, Universidad, 1978.

— «El regionalismo andaluz», en AA.VV., *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, págs 115-129.

— *Guía Artística de la Provincia de Córdoba*, Córdoba, Universidad, 1995.

VINCENT, Bernard, *L'Albaicin de Grenade au XVI siecle (1527-1587)*, «Melanges de la Casa de Velázquez» (1971), tomo XII, págs. 187-222.

WEISS, Joaquín E., *La Arquitectura Colonial Cubana. Siglos XVI-XVII*, La Habana, Ediciones Arte y Sociedad, 1972.

— *Techos coloniales cubanos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978.

YARZA LUACES, Joaquín, «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, páginas 41-69.

— «Metodología y técnicas de investigación de lo mudéjar», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 99-110.

— *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993.

— *Arte y Arquitectura en España. 500/1250*, Madrid, Cátedra, 1997.

— *Historia del Arte Hispánico. II La Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1982.

YRIZAR, J. de, «El mudéjar en Guipúzcoa», *Arquitectura* (1922), núm. 41, págs. 362-367.

ZARAGOZA CATALÁN, Arturo, *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana* (Tesis Doctoral), Valencia, Universidad Politécnica, 1990.

المؤلف فى سطور

رفائيل لوبث جوتمان

ينسب للجيل الثالث من الدارسين الإسبان الذين عنوا فى الفترة الأخيرة بالدراسات الفنية والمعمارية المدجنة ، وقد حضر وشارك فى العديد من المؤتمرات الدولية التى أقيمت وتقام لمناقشة القضايا المتعلقة بهذه الدراسات . وكتابه هذ الذى بين أيدينا يمثل خطوة جريئة تحاول رسم صورة بانورمية للفن المدجن بعامة والعمارة المدجنة بخاصة سواء فى شبه جزيرة أيبيريا أو فى العلم الجديد - يعمل حاليا أستاذا بإحدى جامعات إقليم الأندلس .

المترجم فى سطور

على إبراهيم منوفى

أستاذ الأدب الإسبانى بكلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر له عدد من الأبحاث باللغة الإسبانية والعربية فى ميدانى الشعر والسرد القصصى (الرواية والقصة القصيرة) ترجم عدة أعمال إبداعية ودراسات عن الإسبانية منشورة فى كل من مصر والمملكة العربية السعودية .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر ألن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	ألن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	أن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان.	شارلوت سيمور – سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	ألان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمري
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	محمود السيد علي
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقي	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	سري محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١-	النص الروائي: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجني (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوي
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرامتي	أشرف علي دعدور
١٠٧-	صورة الفدائي في الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود علي مكي
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنيئل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد ڤاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧- مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان بروديل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسي
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جي أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مي التلمساني
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان بروديل	بشير السباعي
١٥٩-	الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحي
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومي
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوي	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	في عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكري محمد عياد
١٦٨-	دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنري تروايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحي العشري
١٨٤-	القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقي سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة (رواية)	بُزرج علوي	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩- العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	پول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣- عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧- سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخزى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧- ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كللر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨- لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩- بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢- فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥- حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

العنوان	المؤلف	المترجم
٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	أرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤- الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وأخرون	توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو بوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣-	العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤-	الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧-	الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٢٧٩- ملك فى الحديقة (رواية) سنيل باث جمال عبدالرحمن
٢٨٠- حديث عن الخسارة جونتر جراس شيرين عبدالسلام
٢٨١- أساسيات اللغة ر. ل. تراسك رانيا إبراهيم يوسف
٢٨٢- تاريخ طبرستان بهاء الدين محمد إسفنديار أحمد محمد نادى
٢٨٣- هدية الحجاز (شعر) محمد إقبال سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال سوزان إنجيل إيزابيل كمال
٢٨٥- مشترى العشق (رواية) محمد على بهزادراد يوسف عبدالفتاح فرج
٢٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى جانيت تود ريهام حسين إبراهيم
٢٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر) چون دن بهاء چاهين
٢٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر) سعدى الشيرازى محمد علاء الدين منصور
٢٨٩- تفاهم وقصص أخرى نخبة سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى إم. فى. روبرتس عثمان مصطفى عثمان
٢٩١- الحافلة الليلكية (رواية) مايف بينشى منى الدروبى
٢٩٢- مقامات ورسائل أندلسية فرناندو دى لاجرانجا عبداللطيف عبدالحليم
٢٩٣- فى قلب الشرق ندوة لويس ماسينيون زينب محمود الخضيرى
٢٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون بول ديفيز هاشم أحمد محمد
٢٩٥- آلام سياوش (رواية) إسماعيل فصيح سليم عبد الأمير حمدان
٢٩٦- السافاك تقى نجارى راد محمود علاوى
٢٩٧- أقدم لك: نيتشه لورانس جين وكيتى شين إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٨- أقدم لك: سارتر فيليب تودى وهوارد ريد إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٩- أقدم لك: كامى ديفيد ميروفتش وآلن كوركس إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية) ميشائيل إنده باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات زياودن ساردر وآخرون ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان) تودور شتورم وجوتفرد كولر عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى ديفيد إبرام ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية) أندريه جيد حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ مانويلا مانتاناريس جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر باقلام كتابه مجموعة من المؤلفين طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر جوان فوتشركنج عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة برتراند راسل إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن كارل بوبر الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى جينيفر أكرمان أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢) ليفى بروفنسال بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر) ناظم حكمت محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب باسكال كازانوفا أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية) فريدريش دورينمات أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر أ. أ. رتشاردز محمد مصطفى بدوى

٤١٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩- العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠- مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١- الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣- إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥- من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨- الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩- أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠- أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١- أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢- أقدم لك: ماكيافللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣- أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧- رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨- بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩- موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢- حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥- حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦- التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧- أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨- أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيفانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤- خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد الننة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية .	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكواندو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديسًا (رواية)	أن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	أن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذي حَدَثَ في «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيفرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧- للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوي
٥٣٨- النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيلر	محمد الحديدي
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودي وآن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلي وليتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	علي عبد الرءوف البمبي
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦- أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحي أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولي في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
٥٦٩-	موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤-	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥-	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكى	چون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج١)	چون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨-	أمنحوتب الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩-	تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوانو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كارويباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢-	ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور

٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦- قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى
٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩- الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠- العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	على إبراهيم منوفى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٩٣٠٢ / ٢٠٠٣